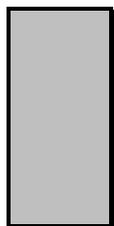


Artigo



APONTAMENTOS SOBRE A AUTONOMIA SOCIAL DA ARTE

Artur Freitas*

Resumo

Partindo sobretudo da noção teórica de “campo social”, proposta por Pierre Bourdieu, este artigo pretende salientar certos problemas relativos à noção de autonomia da arte, principalmente quando esta é pensada em função de conjunturas históricas diversas daquela para a qual foi criada. Assim, sabendo que a expressão “autonomia do campo artístico” descreve o momento de formação do espaço social de uma arte que é, ao mesmo tempo, *moderna* e *européia*, pretende-se nesse texto justamente pôr à prova tal noção ao testar-se sua eventual aplicabilidade a duas conjunturas históricas distintas: a da formação da arte moderna no Brasil, e a da recente relação arte-mercado, no âmbito da arte contemporânea.

Palavras-chave: autonomia da arte; campo artístico; história social da arte.

Abstract

From the theoretical notion of “social field”, proposed by Pierre Bourdieu, this article detaches some problems about autonomy of art notion, above all when that notion concerns to historical conjunctures different from those conjunctures for which it was created. We know that the expression “autonomy of artistic field” describes the social formation of the modern and European art. Therefore, this article will present the eventual application of the “autonomy” notion to two different historical conjunctures: the conjuncture of the formation of modern art in Brazil, and the conjuncture of the recent relationship art-market, in the contemporary art.

Keywords: autonomy of art; social field; art social history.

* Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná, bolsista pela Capes. Mestre em História pela mesma instituição, também com bolsa Capes.

HISTÓRIA SOCIAL	Campinas - SP	N ^o 11	115-134	2005
-----------------	---------------	-------------------	---------	------

Introdução

Este artigo pretende expor brevemente os significados e algumas contradições inerentes à noção de “autonomia da arte”. Sabe-se que tal noção, de vasto uso na bibliografia especializada, refere-se por definição àqueles espaços sociais – a princípio *modernistas* e *européus* – tendentes a reproduzir a idéia de que a produção artística é, de algum modo, autodeterminada. Cabe, contudo, perguntar quais seriam os eventuais limites históricos dentro dos quais a noção de autonomia da arte ainda pode ser efetivamente pensada. Será que cabe falar em autonomia quando pensamos na formação da arte moderna no Brasil? E mais: será possível crer que a arte, como as demais produções culturais, seja ainda considerada em qualquer sentido autônoma, no instante mais recente em que as leis de mercado parecem espetacularizar, e portanto, controlar a cultura? Em linhas gerais, são estas as principais perguntas que esse texto pretende elaborar.

Para tanto, inicialmente se definirá o subconceito de “autonomia social”, tão caro à sócio-historiografia da arte, para depois julgar-lhe a eventual adequação/inadequação, ou necessidade de reformulação, no tocante a dois momentos históricos bem definidos: 1) o caso da formação inicial do moderno “campo” artístico brasileiro e latino-americano; e 2) o caso da recente hiper-institucionalização do campo artístico brasileiro e urbano-ocidental, dentro do panorama neoliberal – dois contextos que parecem pôr à prova a legitimidade, ou no mínimo, o alcance da noção de autonomia.

As três “autonomias” da arte

Tradicionalmente, quando a história e a sociologia, enquanto disciplinas, ocupam-se da cultura e das artes, os debates e as respectivas contradições sobre a noção de *autonomia* se tornam iminentes. Em sentido am-

plo, a noção de autonomia se refere à condição de autodeterminação. Conforme destaca Charles Harrison, “nas ciências, um processo ou desenvolvimento autônomo é aquele que pode ser estudado isoladamente, baseado no fato de que conforma um conjunto de leis próprio dele”¹. Quando aplicada à arte, essa noção sugere que nalgum sentido a dimensão artística se desenvolve de acordo com suas próprias leis, o que equivale a sugerir que o processo artístico, de certa forma – seja como juízo, linguagem ou sistema – é um processo autogovernado.

Ciente da imprecisão inerente à noção de autonomia da arte, o próprio Harrison propôs uma tipologia do termo, agrupando-o em três amplas categorias: autonomia enquanto experiência estética, enquanto forma artística e enquanto condição de produção.

No primeiro caso – o da *autonomia enquanto experiência* – presume-se que o *estético* seja uma dimensão humana específica que se fixa num *juízo* igualmente específico. Tal juízo, independente em relação aos demais, simplesmente expressaria uma forma autônoma de gozo e julgamento, uma forma de apreciação formal e subjetiva do mundo. Nesse sentido, portanto, o *estético* não seria nem um dado histórico, nem um dado imanente ao objeto de arte, mas sim uma experiência autônoma e universal, cujo lugar por excelência seria o da *contemplação desinteressada*, prevista por Kant,² e que conforme Roger Fry, corresponderia à própria “*vida imaginativa, que se distingue da vida real pela ausência de ação reativa*”.³

Já no segundo caso, o da *autonomia enquanto forma artística*, a ênfase recai sobre o específico dos elementos formais do objeto de arte. Con-

¹ HARRISON, Charles (et alii). Primitivismo, cubismo, abstração. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 218.

² KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 50.

³ FRY, Roger. “Um ensaio de estética” in Visão e forma. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 57.

forme essa tese, considerando uma pintura como exemplo, a autonomia da organização interna do espaço pictórico independeria de sua capacidade de evocação e referência, uma vez que o *estético* estaria contido na coerência dos valores formais de uma obra de arte e não na sua capacidade de correspondência, com a aparência das coisas do mundo, bem como tampouco na capacidade de apreciação e experiência. Não decorre daí, como nos lembra Harrison, que a “*representação seja avessa aos fins da arte, mas simplesmente que ela é inessencial e em última instância irrelevante*”⁴. Segundo essa premissa, a arte teria uma sintaxe específica, ou seja, seria detentora de uma *linguagem* autônoma.

Como última categoria temos a *autonomia enquanto condição de produção da arte*. Conforme essa tese, embora a arte não esteja imune às determinações sociais, econômicas e políticas, – como a posição social do artista, as relações de mercado, a política cultural das instituições ou a cultura política dos agentes em questão –, considera-se que o trabalho artístico está sujeito, *em primeira instância*, às próprias necessidades e determinações, em detrimento, por exemplo, do status social dos artistas ou da remuneração paga por suas obras, aspectos tidos aqui como contingentes. De qualquer forma, e não poderia ser diferente, essa noção de autonomia está intimamente relacionada com todas as outras, sendo essa, no entanto, a qual é possível melhor compreender os vínculos entre arte e sociedade. Portanto, a partir desta terceira categoria, que denomino *autonomia social*, pretendo sugerir, em linhas gerais, uma breve discussão sobre a utilização deste amplo conceito de interpretação.

A autonomia social da arte e a formação do campo artístico europeu

Conforme Peter Bürger, quando se entende a “autonomia da arte” como uma forma de independência da arte em relação à sociedade, existem

⁴ HARRISON, Charles . *Op. Cit.*, 1998 p. 222.

pelo menos dois equívocos bastante comuns, que partem ou da *aceitação* ou da *negação* extremada da noção de autonomia, sendo normalmente, nesses casos, adotada ou como conceito a-histórico, ou como comprometido *slogan* ideológico⁵. De um lado, a aceitação incontestada da separação absoluta da arte em relação às determinações sociais “externas” ao ambiente estético; de outro, a negação de qualquer especificidade desse ambiente bem como de seus produtos e instituições.

Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu a autonomia relativa da arte deve ser interpretada como um processo histórico recente, por meio do qual uma determinada esfera moderna e europeia da arte desenhou suas margens em detrimento das diversas esferas de poder⁶. Assim como Bourdieu, o historiador italiano Giulio Carlo Argan aponta o século XIX europeu como o momento desse fabuloso fenômeno: a emancipação social e cultural da arte e da literatura modernas em relação aos desmandos heterônomos da política e da religião⁷. A brusca cisão entre arte e indústria, ou melhor, entre arte e função, forneceu subsídios ao surgimento de um espaço especificamente destinado à arte e aos artistas: um espaço de estratégias e saberes pertinentes ao seu próprio fazer, um espaço onde os inevitáveis julgamentos de valor são levados em conta somente se realizados pelos próprios pares. A arte, ali, não é mais o antigo veículo doutrinário de pregações morais e religiosas, e muito menos um agregado das idéias políticas e do poder do Estado.

Para Antoine Compagnon o momento de constituição desse espaço moderno e relativamente autônomo corresponde ao momento do embate

⁵ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993. pp. 73-74.

⁶ Cf. entre outros, BOURDIEU, Pierre. “Algumas propriedades dos campos” in *Questões de sociologia*. Marco Zero, 1983. “Gênese histórica de uma estética pura” in *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. “A conquista da autonomia” in *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. “A lógica do processo de autonomização” in *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 11-12.

entre a tradição *clássica* e a *moderna*⁸. Nessa linha, Arnold Hauser⁹ vê que o classicismo, contra o qual o espaço moderno se insurge, seria justamente aquele que se academiza em definitivo durante o século XIX na França. Cristalizando valores estéticos oriundos, por um lado, pelo enaltecimento à poética hegemônica de Davi, o “Napoleão da pintura”, e por outro, pela respeitosa valorização da tradição do classicismo barroco do *grande século* (séc. XVII), que embora carregasse o passado de uma arte palaciano-aristocrática, politicamente contrária aos desejos da burguesia, ao menos definia um padrão de gosto elitizado e não-provinciano, em que a tendência ao monumental; a ligação direta ao poder do Estado; o *Grand Prix* de Roma; a devoção a Rafael, a Poussin e à Antigüidade Clássica; a paixão pelo naturalismo e pela perspectiva renascentista; a normalização hierarquizada de temas e formas; o controle máximo do mercado e a capacidade interna, quase absoluta de consagração ou exclusão, serviam bem ao controle do Estado.

De acordo com Bourdieu, a revolução simbólica de artistas como Courbet, Manet e os impressionistas: “*transtorna as estruturas mentais, que incomoda profundamente os cérebros – o que explica as violências das reações da crítica e do público burguês –, pode ser considerada a revolução por excelência*”.¹⁰ A busca de uma relativa autonomia em relação ao ambiente social externo e hostil, ainda segundo o mesmo sociólogo francês, estaria na gênese da constituição do campo artístico e literário, do campo mesmo da produção intelectual em geral. Nesses meados do século XIX, a arte e a literatura começaram a constituir-se numa prática específi-

⁸ COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996. pp. 10-11.

⁹ HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2000. pp. 631-646.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. “O campo intelectual: um mundo à parte” in *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 179.

ca, razoavelmente independente das diretrizes dos diversos campos de poder. Para Sartre “*a literatura se separa da ideologia religiosa e se recusa a servir à ideologia burguesa. Ela se coloca, portanto, como independente por princípio a toda espécie de ideologia. Deste fato ela guarda seu aspecto abstrato de pura negatividade*”.¹¹ Por certo há que se matizar a conclusão dessa assertiva de Sartre, mas não são poucos os autores que concordam que durante a segunda metade do XIX ocorre a falência da tradição clássica em favorecimento da construção de um novo espaço social da cultura ocidental.

De modo irregular, novos cenáculos de relações relativamente independentes dos desmandos do Estado e da religião vão surgindo pela Europa, e ainda não suficientemente atrelados à lógica do mercado e da mídia. Nos termos de Renato Ortiz, “*este processo de autonomização implica a configuração de um espaço institucionalizado, com regras próprias, cuja reivindicação principal é de ordem estética. Isso significa que a legitimidade da escrita [ou da pintura] passa a ser definida pelos pares, ou seja, por aqueles que escolhem a atividade literária [ou artística] por ocupação*.”¹² Forma-se, assim, o moderno “campo”¹³ das artes relativamente “autônomo” em relação às pressões sociais mais diversas.

Assim, uma vez resumida a noção de autonomia social da arte, cumpre por ora destacar dois casos onde tal noção parece-me ligeiramente deslocada: primeiro, quando estudamos a genealogia do modernismo no Brasil ou na América Latina, e segundo, quando aplicamos o conceito à história da arte contemporânea. Vejamos.

¹¹ SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

¹² ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 21.

¹³ Uma outra corrente de pensamento vem sugerindo desde os anos 70, a expressão *artworld* – “mundo da arte” – como termo correlato ao de “campo”. Destacam-se nessa linha os estetas Arthur Danto e George Dickie, além de Diana Crane e Howard Becker.

A formação do “campo” artístico brasileiro: re-avaliando paradigmas europeus

Quando aplicada à arte brasileira e latino-americana, a noção de autonomia social da arte precisa ser reavaliada, sobretudo quanto ao surgimento de nossos espaços modernistas. No Brasil, como na Argentina ou no México, o modernismo não se desenvolveu sobre as mesmas e variadas mudanças perceptivas e materiais de uma sociedade, como na Europa, onde as noções de tempo e espaço, bem como as noções sociais de divisão de trabalho, alteravam-se conforme o avanço do moderno capitalismo industrial e, portanto, conforme a respectiva formação de um público burguês específico. Como pensada por Flaubert ou Théophile Gautier, o surgimento da *arte pela arte*, considerada numa dedução idealista de um mundo onde a divisão do trabalho não teria afetado a produção individual (e por isso autônoma) do artista, não tem validade universal e talvez não se possa aplicar ao caso brasileiro.

A fase histórica na qual a Europa já possuía um campo artístico moderno, mas ainda não suficientemente ligado à lógica comercial – fase onde surgiu a idéia da arte pela arte – não parece ter ocorrido na América Latina. O exemplo do modernismo latino-americano, para o azar de certas teorias, não pode ser avaliado como “reflexo” de nossas condições sócio-econômicas. Na França, por exemplo, os impressionistas, uma vez marginalizados pelo sistema acadêmico, optam pela formação de uma nova esfera pública, menos atrelada ao campo do poder político e formada por novos espaços: como os cabarés, novas alianças: alguns colecionadores, novos julgadores: críticos-poetas e críticos-artistas, novas instituições: como o Salão dos Independentes, novos valores: a novidade – *nouveau* – das vanguardas, o anti-academicismo e uma nova condição social, desligada do circuito oficial e estatal. Já no Brasil, durante os anos 30, por exemplo, numa época de tentativa de consolidação do modernismo, Carlos Zílio nos lembra que

*“na arte moderna brasileira, a tática escolhida foi oposta à atitude dos impressionistas, tendo os artistas brasileiros preferido renovar as velhas instituições culturais governamentais, tentando conquistá-las por dentro. Isso mostra, sobretudo, o poder do Estado no Brasil como veiculador ideológico, colocando-se de tal maneira presente, a ponto de parecer impossível qualquer opção fora dele. Se, para a arte moderna, essa convivência oficial possibilitou sua afirmação definitiva e uma divulgação mais ampla, para o governo a recompensa, além do prestígio oriundo da ‘magnanimidade’ do mecenato, foi a conquista de uma imagem dinâmica e modernizadora. Imagem não radical, é claro, pois ao mesmo tempo os acadêmicos eram amparados”.*¹⁴

O sistema acadêmico carioca construído a partir da chegada da família real, envolvia as principais instituições culturais brasileiras como a Academia Brasileira de Letras, a Escola Nacional de Belas-Artes, a officiosa crítica local e o Salão Anual de Arte. Quando o modernismo brasileiro estabeleceu enfim um espaço seu, não ocorreu o desmonte público da academia; ao contrário ambos dividiram a cena cultural, muitas vezes com rixas homéricas, como aquela da feroz reação dos conservadores quando souberam que o novo diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, Lúcio Costa, havia convidado alguns modernistas para a composição do júri do Salão Nacional de Belas-Artes. O resultado do quiproquó, como se sabe, foi em início dos anos 1940, na divisão do Salão em duas seções, uma acadêmica e outra moderna, algo inconcebível numa história européia, sobretudo francesa, da arte moderna¹⁵.

¹⁴ ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. a questão da identidade na arte brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. pp. 57-58

¹⁵ Portinari é um bom exemplo dessas contradições, tendo conseguido inclusive a proeza de “reunir em torno de si a esquerda e o poder (...) tanto a plataforma denunciadora de esquerda, quanto as preocupações ‘sociais’ e modernizantes do populismo da direita getulista”. ZÍLIO, Carlos. O nacional e o popular na cultura brasileira – artes plásticas: da antropofagia à tropicália. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 16.

Mas se o projeto inicial dos artistas brasileiros era “*afirmar a arte moderna no Brasil*”,¹⁶ cumpre ainda dizer que aos poucos tal projeto vai se confundindo com uma preocupação política e ideológica mais geral: a da *cultura brasileira*¹⁷. Se o primeiro modernismo brasileiro (c. de 1917-1924) dedicou-se a suplantar o atraso e romper com o passadismo por meio de inovações estéticas derivadas do exterior, a segunda fase modernista (de 1924 em diante, e especialmente durante os anos 1930) dedicou-se à descoberta-invenção de uma brasilidade que muitas vezes passava pela negação do culto aos valores estrangeiros¹⁸. As artes plásticas modernistas se envolvem num projeto de dupla tendência: ser moderna, à moda europeia, especialmente francesa, e ao mesmo tempo ser brasileira¹⁹. Em 1923, Tarsila do Amaral escrevia em correspondência Paris-Brasil:

¹⁶ Idem Ibidem.

¹⁷ Mário de Andrade (Macunaíma), Oswald de Andrade (Pau-Brasil e Antropofagia), Gilberto Freire (Casa Grande e Senzala), Tarsila do Amaral (Abaporu), Di Cavalcanti, Grupo Anta, Villa Lobos, Plínio Salgado, são alguns índices extremamente significativos de uma problemática de época que não deixou nenhuma das esferas culturais brasileiras incólume.

¹⁸ Cf. MORAES, Eduardo. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

¹⁹ Canclini, pensando genericamente sobre os anos 1930 na América Latina, diz: “*O fato de as universidades se libertarem da tutela religiosa, democratizarem-se e abrirem-se às idéias liberais (a Reforma de 1918), o aparecimento de instituições e revistas culturais deram condições para o desenvolvimento de uma crítica nova: assim, foram predominando os critérios especificamente estéticos e intelectuais em vez da legitimação heterônoma – da Igreja, do poder político – que antes impunha à arte seus temas e formas a partir de posições extra-artísticas. Entretanto, uma grande parte desses novos artistas, fiéis a sua origem popular, aproveitaram essa autonomia com relação aos grupos dominantes para vincular sua obra com os movimentos de camponeses e operários. O romance ‘social’, o indianismo e o muralismo representam a passagem do lírico para o épico. A linguagem aristocratizante e de marcante dependência europeia dos modernistas, embora não desapareça, cede um amplo lugar à recuperação literária da fala popular, ao trabalho estilístico sobre imagens e temas que se ajustam à identidade nacional*”. CANCLINI, Nestor. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980 p. 108.

*“Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra (...) Não pensem que esta tendência na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga a contribuição de seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailarinos russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta da arte parisiense.”*²⁰

Entre 1940 e 1950, as esferas artísticas ganham um certo impulso. Entretanto, ao contrário do caso europeu, essa “emancipação”, no caso brasileiro, ocorre em paralelo à formação germinal de uma “sociedade de massa” ligada ao capital privado dos *capitães da indústria*: empresários pioneiros e superempreendedores, conforme Fernando Henrique Cardoso. Assis Chateaubriand, fundador da Tupi e do MASP e proprietário de uma grande rede de jornais, rádio e televisão, segundo Ortiz, seria o *tipo ideal* (Weber) de capitão de indústria envolvido com a formação de um novo espaço cultural, em solo nacional. Por exemplo, embora durante os anos 40, a literatura brasileira consiga se emancipar das ciências sociais e da ideologia – já que nessa altura, “*a literatura volta-se para si mesma, especificando-se e assumindo configuração propriamente estética*”²¹ – ainda assim, não teria nunca havido no Brasil uma cisão radical entre a esfera erudita, de circulação restrita, e a de massa, de circulação ampliada: “*Entre nós as contradições entre uma cultura artística e outra de mercado não se manifestam de forma antagônica. Vimos como a literatura se difunde e se legitima através da imprensa*”.²² No caso das artes plásticas, em detrimento de sua evidente situação social mais intimista,²³ durante esse período fica

²⁰ Amaral, Tarsila do Apud in AMARAL, Aracy. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

²¹ CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1985. p. 134.

²² ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 29.

²³ Produção individual – ao contrário do cinema, televisão, música, teatro – e recepção restrita: galerias, museus e exposições; geralmente pouco frequentados.

evidente o início de uma institucionalização sem precedentes: fundação do maior espaço museológico brasileiro: MASP, em 1947; fundação do então mais importante museu de arte moderna: MAM, em 1948; e criação da mais relevante mostra internacional de artes no Brasil: a I Bienal, de 1951; tudo em paralelo histórico com outros amplos marcos da cultura de massa.²⁴

Desta institucionalização, surge uma mudança. Enquanto a primeira geração modernista atravessara o Atlântico em busca das vanguardas européias, as novas gerações podiam já se beneficiar de grandes eventos internos, por exemplo, a Bienal de São Paulo, bem como da saudável proximidade a um grande acervo do MASP.²⁵ O influxo externo se dava, desta maneira, mais dócil, menos distante, internamente.

Desses contatos, surgem as primeiras contendas entre “figurativos *versus* abstratos”, e, claro, o fundo político desse embate era, em boa parte, fruto da democratização do país durante o pós-guerra. Para os jovens artistas e escritores brasileiros, – muito deles logo se apresentariam como concretistas-, a poética didatizante daqueles velhos pintores figurativos, sobretudo Portinari e Di Cavalcanti, marcada abertamente pelo ideário nacional-popular, não fazia jus ao verdadeiro “*estágio histórico brasileiro*” que se

²⁴ Vera Cruz (1949), televisão em São Paulo (1950) e no Rio de Janeiro (1951), Teatro Brasileiro de Comédia (1948), introdução do LP (1948), I Encontro dos Empresários do Livro (1948), fixação de normas-padrão para o funcionamento das agências de publicidade (1949), Editora Abril (1950), Cásper Líbero, primeira escola de propaganda do país (1951), aumento da publicidade permitida no rádio de 10% para 20% da programação diária (1952), etc. Cf ORTIZ, Renato. Op. Cit. 1991; AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Livraria Nobel AS, 1984; ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983; NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001; e DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio, distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

²⁵ “Um museu de arte com acervo onde abundassem nomes sonoros de pintores renascentistas ou das vanguardas européias de fins do século XIX era um investimento estratégico”. Durand, José Carlos. Op. Cit. 1989, p. 125.

apresentava. Para os concretos, o desenvolvimento econômico nacional não podia contar com uma representação artística retrógrada como a figurativa. Entretanto, apesar da produção concretista ser irrefutavelmente não-figurativa, repare-se que o ponto de discórdia em relação aos “figurativos” não residia numa eventual defesa de uma “arte pela arte” desligada da sociedade brasileira; pelo contrário, como se sabe, a vanguarda concreta (grupos Ruptura, Frente, Noigandres) buscava a estetização do ambiente através da produção, da ligação com a indústria, com o design, com as artes aplicadas e, em especial, com o urbanismo e a arquitetura.²⁶

Quanto ao campo artístico, se a essa altura já parecia consolidado²⁷, cumpre por ora reter que ele não era o resultado de nenhuma espécie de hipocondria profilática em relação às interferências extra-estéticas.

Em sua agitação política, a década de 1960 surge com uma nova querela: de um lado, em nada agradava às vanguardas artísticas brasileiras o posicionamento nacionalista e esteticamente conservador dos Centros Populares de Cultura²⁸, ao passo que a esses também em nada agradava a postura elitista, apolítica e entreguista das vanguardas. Entretanto, no momento em que recrudescia o embate, surge um inimigo ainda maior: a truculenta brutalidade e a censura irrestrita impostas pelo novo regime. Após o Golpe de 1964, como se sabe, qualquer manifestação artística considerada subversiva pelo militares e que almejasse levar suas idéias a público, especialmente às classes populares, deveria ser suprimida: calam-se as vozes ligadas aos CPCs da UNE.

²⁶ Basta pensar em Brasília, projeto modernista por excelência, pólo aglutinador do ideal concretista, ponto de fusão da forma discreta e geométrica, da funcionalidade exaltada, da política desenvolvimentista e da ideologia ainda nacionalista.

²⁷ Com suas instituições específicas mais ou menos profissionalizadas (museus, salões regionais, Bienais, algumas galerias), seus agentes (críticos, jornalistas, professores, alguns poucos editores) e sua história particular (desde Anita, Brecheret, Segall e a Semana de 1922).

²⁸ CPC's: entidades ligadas à União Nacional dos Estudantes (UNE), e envolvidas com o engajamento político-cultural de esquerda

São bastante conhecidos os detalhes históricos²⁹ em que o governo, em sua primeira fase, durante 1964-1968, não calou de saída às críticas mais abertas ao regime e que, posteriormente ao AI-5 recrudescer nesse ponto, – através da censura prévia, do exílio, das torturas, etc.–, de forma tão violenta que restava, aos que aqui permaneciam, ou saltar dos pincéis e das letras aos fuzis, – algo nada comum, como nos demonstrou Ridenti³⁰ –, ou emudecer politicamente sua produção, ou mesmo, se não emudecê-la por completo, ao menos metaforizá-la.

Resta reter desse período, especialmente durante os anos de chumbo (c.1969-1975), o fato paradoxal que na mesma medida em que naufragavam a autonomia de expressão das produções artísticas brasileiras, tornou-se perceptível que o “milagre econômico” – fruto do entrelaçamento modernizador entre as indústrias da cultura, o Estado e o grande capital– permitiu que as esferas culturais se profissionalizassem, assumissem uma rigorosa divisão de trabalho e articulassem-se comercialmente³¹. Aqui, conforme afirmei inicialmente, já é preciso pensar a segunda conjuntura onde a noção de autonomia também não desfila a vontade.

²⁹ Cf. AMARAL, Aracy do. *Op. Cit.* 1984; HOLLANDA, 1980; NAPOLITANO, *Op. Cit.*, 2001; RIDENTI, Marcelo. “A canção do homem enquanto seu lobo não vem” in *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993. Em busca do povo brasileiro. São Paulo: Record, 2000; SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988; ZÍLIO, *Op. Cit.*, 1982 b.

³⁰ 18 “artistas” participaram de organizações armadas urbanas (0,9% do total de 1.897 supostos integrantes dos grupos armados) “enquanto nas demais participaram 6 artistas (0,3% dentre 1.801 envolvidos em processos dos demais grupos de esquerda)”. Ridenti, *Op. Cit.* 1993, p. 73.

³¹ “A etapa eufórica do mercado de arte em São Paulo situou-se entre 1970 e 1975”. Durand, José Carlos. *Op. Cit.* 1989, p. 196. Tal surto comercial, somado à aparente “despolitização” das artes plásticas, permitiu com que o mercado de arte se constituísse no núcleo do campo artístico brasileiro dos anos 1970.

Arte, mercado e neoliberalismo

A essa altura, e isso já não vale somente para o caso brasileiro, cumpre perceber que há um complexo processo histórico recente, ainda em andamento, que vem enredando cada vez mais o campo artístico à intervenção estatal e, sobretudo, ao patrocínio privado. Tal processo de hiperinstitucionalização das esferas culturais não pode ser medido por uma régua teórica simplista que porventura busque compreendê-lo sob um viés ora de reforço libertador e interno do campo, ora de cooptação absoluta da criação artística em face do poder. Assim, em detrimento das hipóteses mais otimistas, ou seja, daquelas que vêem no fenômeno de hiperinstitucionalização da arte uma crescente autonomização do campo³², sugiro que não se esqueça que tal processo traz consigo, atrelado à eventual positividade dessa emancipação, a necessária negatividade da constituição de esferas sociais igualmente tendentes à manipulação heterônoma das leis de mercado.

Ao que parece, a estetização do cotidiano que se vem desdobrando pela sociedade contemporânea, manifestando-se mais visivelmente a partir da maximização de uma moderna “indústria da cultura”, ou seja, desde 1960 e 1970, aproximadamente, serviu para lançar sobre a mais irredutível manifestação cultural grande parte da lógica da burocracia, do lucro e do espetáculo.

A noção tradicional de autonomia social, construída na sociologia de um objeto histórico específico, assim como a formação ocidental de um espaço moderno da arte, dificilmente dá conta de uma época em que, con-

³² Por exemplo: “As transformações econômicas dos anos 60 tornaram possível que o campo artístico atingisse uma autonomia antes desconhecida. Essa independência favoreceu um desenvolvimento impetuoso da liberdade experimental”. CANCLINI, Néstor. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 88. Na mesma linha, Renato Ortiz afirmara que durante a passagem da fase incipiente das esferas sociais da cultura – grosso modo, os anos 1940 e 1950 – à fase de efetiva consolidação de mercado – anos 1960 e 1970 – seria possível observar-se “um progressivo aumento de autonomização na esfera da cultura brasileira”. Ortiz, Renato *Op. Cit.*, 1991 p. 19 – sem grifos no original.

forme nos alerta Néstor Canclini³³, os “*museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos*”. Veja-se, por exemplo, o que recentemente se escreveu, ainda quanto ao caso brasileiro:

*“Sob o império neoliberal, abertas as comportas entre público e privado, a comunidade cultural brasileira é tomada por sentimentos antagônicos. É inegável que, com o reforço de recursos do chamado mecenato, gerado por leis de renúncia fiscal, há mais dinheiro para a cultura. Cabe notar, porém, que boa parte desse dinheiro se dissipa em produtos sazonais, com objetivos imediatistas de reforço de imagem das empresas. E muitos deles atendem critérios erráticos e nebulosos de executivos nem sempre preparados para avaliar a importância cultural de um projeto. Assim, privatizam-se recursos que deveriam atender os interesses maiores da população”.*³⁴

Angélica Moraes descreve o que sente na pele; algo que Pierre Bourdieu já apontara, em 1993, no tocante a alguns problemas gerais do moderno mecenato. Primeiro, o mais evidente: que o mecenato privado venha instalar “*pouco a pouco os artistas e os sábios em uma relação de dependência material e mental em relação às potências econômicas e às coações de mercado*”; segundo, derivado do anterior e igualmente relevante, que o “*mecenato público se omita sob o pretexto da chegada dos mecenas privados*”³⁵. O aparente altruísmo do financiamento privado que surge na forma dissimulada de uma generosidade abnegativa das empresas, na realidade pode muito bem escamotear o fato de que os patrocinadores, ao

³³ Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 32

³⁴ MORAES, Angélica de. “Editorial”. Caderno T, nº 3, janeiro, 2001.

³⁵ Frente ao processo recente de espetacularização da cultura, o próprio Bourdieu reviu seus posicionamentos sobre a autonomia da arte em meados dos anos 90, quando em seu livro *Livre-troca* denunciou a situação de subserviência da produção artística frente à lógica do mercado. BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 27.

mesmo tempo em que conseguem publicidade às custas de renúncia fiscal, conseguem igualmente de certa maneira determinar os programas culturais de acordo com as suas conveniências. E isso sem esquecermos, evidentemente, que quem paga as contas, no final de tudo, ao nível do orçamento nacional, ainda é o contribuinte. O próprio ex-ministro Francisco Weffort oferecia algumas pistas ao fornecer os números no Brasil: “*em 1999, a União destinou ao ministério [da cultura] um orçamento de R\$ 105 milhões. Os recursos vindos dos incentivos fiscais somaram mais R\$ 254 milhões*”,³⁶ ou seja, o ministério administrava diretamente apenas 30% dos recursos aplicados nas esferas culturais. Os demais 70% eram obtidos via renúncia fiscal das grandes e médias empresas e dependiam de seus respectivos departamentos de marketing.

Se aceitarmos, como Bourdieu, que o mecenato público constitui parcela fundamental para a constituição de um certo espaço de liberdade democrática de expressão de artistas e intelectuais, via universidade, museus ou outras instituições culturais, veremos que a situação neoliberal em geral comporta cenas de uma política cultural não muito esperançosa.

Salgados exemplos: em resposta à pergunta do Caderno T sobre se os objetivos do gigantesco Instituto Itaú Cultural seriam o marketing de imagem ou a contribuição social, Ricardo Ribenboim, então diretor superintendente do instituto desde 1997, afirma que “*o Grupo Itaú encara a cultura como fator decisivo para a emancipação intelectual da população, formação de sua identidade coletiva, adensamento de seu sistema de valores, desenvolvimento de suas práticas políticas e integração na sociedade. Nós – instituto e mantenedora – entendemos que a responsabilidade dos dirigentes de empresas não é só proporcionar lucro aos acionistas, mas*

³⁶ O ministro contra-ataca: “não é verdade que o critério de marketing é que define o conteúdo da atividade. O que o marketing quer é que a atividade que apóia tenha êxito e isso é o que o artista também quer”. Esqueceu-se de completar: “que tenha êxito” contanto que tal atividade sirva aos propósitos publicitários da empresa.

atuar em favor do progresso material e do bem-estar da sociedade, com visão de cidadania-empresarial” (sic).³⁷

Por sua vez, em relação à mesma pergunta, Cláudio Vasconcelos, ex-diretor do Centro Cultural Banco do Brasil, disse que o “*nosso Centro Cultural (...) não é autônomo. É um departamento do banco: a unidade Estratégia, Marketing e Comunicação. Nosso objetivo é de sustentação da imagem do banco junto aos clientes. Mas temos também uma função social*” (grifos meus).

No primeiro caso, ponha-se em questão que a fonte de resposta provém do maior banco privado do país; na segunda, delineie-se o melhor retrato de uma poderosa empresa estatal gerida à lógica comercial de uma instituição privada qualquer. Ou seja: por certo, haveria mais razão para otimismo, se estivessem invertidos os discursos.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Livraria Nobel AS, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. “Algumas propriedades dos campos” in *Questões de sociologia*. Marco

Zero, 1983.

_____. “Gênese histórica de uma estética pura” in *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. “O campo intelectual: um mundo à parte” in *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. “A conquista da autonomia” in *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

³⁷ CADERNO T, Revista Bravo, nº 3, janeiro, 2001. – sem grifos no original.

_____. "A lógica do processo de autonomização" in *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CADERNO T, *Revista Bravo*, nº 3, janeiro, 2001.

CANCLINI, Néstor. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *Culturas híbridas*. 3ª ed. São Paulo: E-dusp, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG,

1996.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio, distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FRY, Roger. "Um ensaio de estética" in *Visão e forma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HARRISON, Charles (et alii). *Primitivismo, cubismo, abstração*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

MORAES, Angélica de. "Editorial". *Caderno T*, nº 3, janeiro, 2001.

MORAES, Eduardo. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro:

ro: Graal, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RIDENTI, Marcelo. “A canção do homem enquanto seu lobo não vem” in *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WEFFORT, Francisco. “Weffort defende parceria entre governo e empresas”. Entrevista com Francisco Weffort. Caderno T, *Revista Bravo*, nº 3, janeiro, 2001.

ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. V2

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil. a questão da identidade na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. a

_____. *O nacional e o popular na cultura brasileira – artes plásticas: da antropofagia à tropicália*. São Paulo: Brasiliense, 1982. b