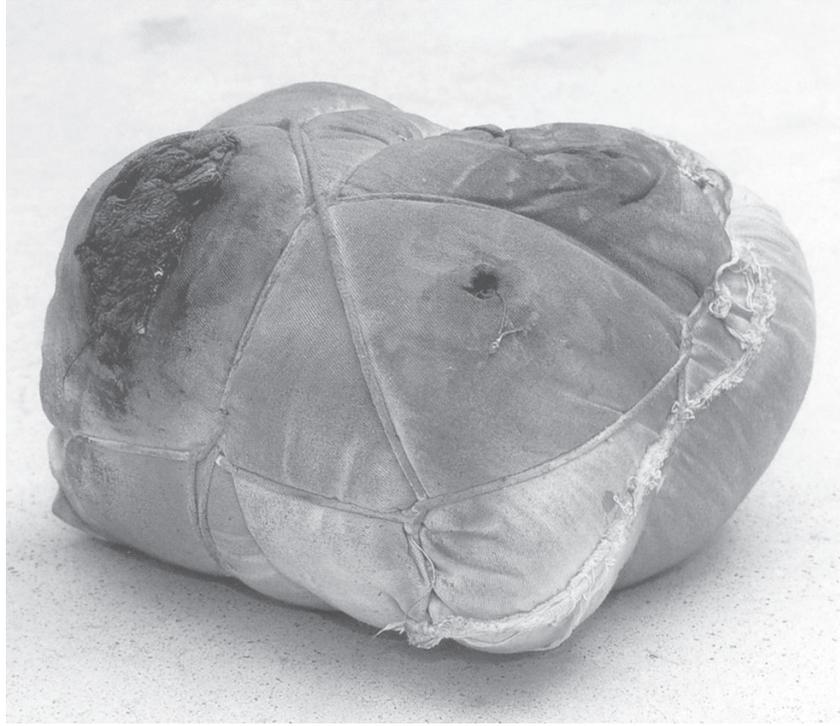


*A autonomia social
da arte no caso brasileiro:
os limites históricos de um conceito*



Artur Barrio. *Trouxa de sangue*. 1969.

Artur Freitas

Pesquisador em história da arte, mestre e doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e bolsista da Capes. rosart@ig.com.br

A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito

Artur Freitas

RESUMO

O historiador da arte Charles Harrison afirma que a noção de autonomia, quando pensada no universo da arte, possui três significados distintos: autonomia como juízo estético, como linguagem artística ou como condição social de produção. Em linhas gerais, quando a teoria social toma a arte como objeto de estudo, é o terceiro significado de autonomia que entra em jogo, significado este que aqui se denominará por autonomia social. Esta modalidade de autonomia, ainda que relativa, é convencionalmente descrita pela literatura pertinente como uma propriedade estrutural dos espaços sócio-institucionais da arte moderna ocidental — os chamados campos ou mundos da arte. Partindo dessas premissas, este artigo pretende testar a validade e o alcance da noção de autonomia social da arte quando aplicada ao caso brasileiro, ou seja, quando pensada em função de alguns exemplos específicos da história da arte moderna e contemporânea no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: história da arte brasileira; arte e sociedade; autonomia da arte.

ABSTRACT

The art historian Charles Harrison affirms that the autonomy notion, when it is thought about the universe of art, it has three different meanings: autonomy as aesthetic judgement, as artistic language or as production social condition. Usually, when the social theory studies the art, it is the third meaning that appears, meaning that this article will denominate social autonomy. This modality of autonomy is described conventionally by pertinent literature as a structural property of the social-institutional spaces of the western modern art — the art fields or art worlds. Therefore, this article intends to test the validity and the reach of the notion of art social autonomy when it is applied to Brazilian case, in other words, when it is thought from some specific examples of the modern and contemporary art history in Brazil.

KEYWORDS: Brazilian art history; art and society; autonomy of art.



O meio de arte no Brasil sofre de um mal crônico: não sabe se existe ou se não existe.

Paulo Venâncio Filho

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 europeus — tenden-

tes a reproduzir a idéia de que a produção artística é, de algum modo, autodeterminada. Cabe perguntar, contudo, 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 aliás 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 sobre as quais este texto pretende refletir.

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 processos históricos bem definidos: primeiro, o caso da formação inicial do moderno campo da arte no Brasil; e, depois, o caso da crescente institucionalização do campo artístico brasileiro contemporâneo 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 amplo, 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 enquanto 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: (1) autonomia como experiência estética, (2) como forma artística e (3) como condição de produção.

No primeiro caso — o da autonomia como 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, e que, conforme Roger Fry, corresponderia à própria *vida imaginativa, que se distingue da vida real pela ausência de ação reativa*².

Já no segundo caso, na autonomia como forma artística, a ênfase recai sobre o específico dos elementos formais do objeto de arte. Conforme essa tese, considerando-se uma pintura como exemplo, a autonomia da organização interna do espaço pictórico independeria de sua capacidade

¹ HARRISON, Charles *et al.* *Primitivismo, cubismo, abstração*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 219.

² FRY, Roger. Um ensaio de estética. In: *Visão e forma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 57. Para Kant, o juízo de gosto, ao menos o juízo de gosto puro, é sempre desinteressado. Ver KANT, Immanuel. *A crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 50.

³ HARRISON, Charles, *op. cit.*, p. 222.

⁴ Ver BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p. 73 e 74.

⁵ Cf., entre outros, BOURDIEU, Pierre. A conquista da autonomia. In: *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; *idem*, A lógica do processo de autonomização. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999; *idem*, Algumas propriedades dos campos. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, e *idem*, Gênese histórica de uma estética pura. In: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

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, 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*³. Segundo essa premissa, a arte teria uma sintaxe específica, ou seja, seria detentora de uma linguagem autônoma.

E por fim, como última categoria, temos a autonomia como condição de produção da arte. Autonomia, nesse sentido, é a capacidade que o meio artístico — com seus agentes, instituições e valores — possui de regular seu próprio funcionamento a partir de critérios internos ao próprio meio. As pressões políticas, econômicas ou midiáticas da sociedade em geral não são aqui consideradas como determinantes das práticas artísticas, críticas ou institucionais. O trabalho poético do artista, as escolhas teóricas do crítico e do curador e a gerência institucional de museus, salões e bienais devem estar sujeitos, em primeira instância, às respectivas necessidades. O trabalho do artista e do crítico, por exemplo, ainda segundo essa noção de autonomia, deve guiar-se em primeiro lugar por critérios poéticos e críticos, independentemente de posição social ou das relações de mercado — da mesma forma que, por outro lado, um museu ou uma bienal de arte não deve igualmente seguir parâmetros externos ditados seja pela cultura política do Estado, seja pela lógica comercial da mídia ou do capital privado.

É claro, contudo, que essa noção de autonomia está intimamente relacionada a todas as outras, sendo ela, no entanto, aquela pela qual é possível melhor compreender os vínculos entre arte e sociedade. É, portanto, a partir dessa terceira categoria — que denomino autonomia social — que pretendo aqui 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

Como bem destacou Peter Bürger, quando se entende o conceito de autonomia da arte como sendo uma forma de independência da arte em relação à sociedade, existem pelo menos dois equívocos operacionais bastante comuns: a aceitação ou a negação absoluta da noção de autonomia, sendo que nesses casos, autonomia surge ora como um conceito separado de exemplos históricos concretos, ora como um comprometido *slogan* ideológico⁴. De um lado, portanto, a aceitação incontestada da separação absoluta da arte em relação às determinações sociais externas ao ambiente artístico; 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 enquanto um processo histórico recente através do qual uma determinada esfera moderna e européia da arte desenhou suas margens em detrimento das diversas esferas do poder⁵. Como Bourdieu, o historiador e crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan aponta o Iluminismo e, na seqüência, o século XIX europeu como o momento histórico que assistiu a esse fabuloso fenômeno: a emancipação



social e cultural da arte e da literatura modernas em relação aos desmandos heterônomos da política e da religião⁶. O afastamento 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 em que 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. Num duplo movimento, a arte se autonomiza tanto socialmente — uma vez que se vai firmando numa esfera social circunscrita em si mesma, com suas instituições, agentes e valores —, quanto esteticamente —, já que inicia, com grande e variável potência, uma tendência à construção paulatina de uma história específica das linguagens propriamente artísticas.

Para Antoine Compagnon, o momento de constituição desse espaço moderno e relativamente autônomo corresponde ao momento do embate entre a tradição clássica e a moderna⁷. No âmbito das artes e da literatura, já se tornou lugar-comum entre especialistas aceitar a tradição moderna como o nosso passado recente, com o qual temos tanto dívidas quanto mágoas ideológicas. Essa tradição — que nas palavras de Otávio Paz é uma tradição voltada contra si mesma — teria, portanto, se constituído em oposição a uma fração específica da tradição clássica.

Para Arnold Hauser, 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, do enaltecimento à poética hegemônica de Davi, o “Napoleão da pintura”, e, por outro, da respeitosa valorização da tradição do classicismo barroco do *Grand Siècle* (século XVII). Essa tradição, 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. Aqui, a tendência ao monumental, o *Grand Prix* de Roma, a devoção a Rafael, 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 Estado⁸.

Na ótica de Bourdieu, a revolução simbólica de artistas como Courbet, Manet e os impressionistas, essa revolução *que 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*⁹. 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 começam a constituir-se enquanto uma prática específica, 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*¹⁰. Por certo há que se matizar a conclusão dessa assertiva de Sartre, mas não são poucos os autores que concordam que durante a se-

⁶ Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11 e 12.

⁷ Ver COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996, p. 10 e 11.

⁸ Ver HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 631-646.

⁹ BOURDIEU, Pierre. O campo intelectual: um mundo à parte. In: *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 179.

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993, p. 94.

¹¹ ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 21.

¹² No Brasil e na América Latina, por influência de Pierre Bourdieu, o pensamento sociológico — representado por Néstor Canclini, Renato Ortiz e Sérgio Miceli — vem usando com frequência a noção de campo. Em lugar dessa noção, entretanto, existem ainda diversas outras denominações que fazem referência a esse espaço social da produção, distribuição e consumo da arte moderna e contemporânea. O próprio Renato Ortiz já fez uso de esfera, termo utilizado igualmente num dado momento por Adolfo Vázquez e Lúcia Santaella. Diversos autores ainda, de Carlos Zílio a Cristina Freire, usaram a ampla categoria sistema de arte — termo este que, derivado do ideário estruturalista, remonta, no domínio da cultura, à obra de autores como Roland Barthes. Já Aracy Amaral e Paulo Venâncio Filho, como aliás muitos além deles, trabalham com o termo meio artístico, de uso bastante polissêmico. Remontando a Abrahan Moles, há ainda os que, ao falarem circuito de arte, preferem referir-se às dinâmicas de troca desses espaços sociais. Uma corrente sociológica mais recente, por fim, vem trabalhando, em lugar da noção de campo, com o termo mundo da arte (*art world*) — este mais restrito ao universo específico das artes plásticas. Diana Crane e Howard Becker, no plano internacional, assim como Maria Lúcia Bueno, no Brasil, vêm utilizando essa noção que, oriunda dos debates da teoria institucional dos anos 1970, tem destaque na obra de filósofos como George Dickie e Arthur Danto. De minha parte, em desfavor desses curiosos dilemas terminológicos, percebo que, em geral, tais termos são recorrentemente utilizados sem amarras, ao que acho ótimo, pois assim se evita a petrificação de certos irreduzíveis dogmas acadêmicos. Até onde penso, a escolha conceitual há de ser, de fato, uma escolha, e não uma imposição prévia e externa.

¹³ ORTIZ, Renato, *op. cit.*, p. 31. A análise de Yurkievich segue na mesma linha: *o cubismo e o futurismo correspondem ao entusiasmo admirativo da primeira vanguarda diante das transformações fisi-*

gunda metade do XIX ocorre a falência da tradição clássica em favorecimento da construção de um novo espaço social da cultura ocidental.

De modo irregular e nada linear vão surgindo pela Europa novos cenáculos de relações relativamente independentes dos desmandos do Estado e da religião 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*¹¹. Forma-se, assim, o moderno campo das artes relativamente autônomo em relação às pressões sociais mais diversas¹².

Uma vez resumida a noção de autonomia social da arte, gostaria de confrontá-la ao âmbito específico do caso brasileiro, acentuando dois contextos históricos distintos em que tal noção me parece ligeiramente deslocada: primeiro, quando estudamos a genealogia do modernismo no Brasil; e, segundo, quando aplicamos o conceito às décadas mais recentes da história da arte brasileira. Vejamos.

A formação do campo artístico brasileiro: reavaliando paradigmas europeus

É possível falar em campo artístico autônomo quando pensamos na genealogia do modernismo brasileiro e na formação histórica de seus respectivos espaços sócio-institucionais de circulação cultural? De saída, há aqui uma dificuldade teórico-metodológica típica da interpretação da arte moderna brasileira e latino-americana: a conexão incerta e pouco peremptória entre modernismo e modernização. No Brasil, bem como na Argentina ou no México, o modernismo não foi, como na Europa, um desenvolvimento simbólico forjado sobre as mesmas e variadas mudanças perceptivas e materiais de uma sociedade em que as noções de tempo e espaço, bem como as noções sociais de divisão de trabalho, alteravam-se conforme o avanço do moderno capitalismo industrial europeu e, portanto, conforme a respectiva formação de um público burguês específico. O exemplo cultural do modernismo brasileiro e latino-americano, para o azar de certas teorias, não pode ser avaliado como mero reflexo de nossas condições socioeconômicas. Assim, quando Renato Ortiz parafraseia Roberto Schwarz e afirma que na cultura brasileira é a própria *noção de modernidade que está 'fora do lugar' na medida em que o modernismo ocorre no Brasil sem modernização*¹³, é para esse aspecto que se está apontando.

Na mesma direção, há ainda uma outra dificuldade teórica ou hermenêutica que, se é menos evidente que a relação entre modernismo e modernização, é entretanto igualmente importante: as consideráveis diferenças sócio-institucionais entre as formações históricas do modernismo europeu a partir de meados do século XIX e do modernismo brasileiro desde as décadas de 1920 e 1930.

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 (como a novidade nas van-guardas ou o antiacademicismo generalizado) e uma nova condição social (desligamento do circuito oficial e estatal)¹⁴. Por outro lado, pensando agora no caso brasileiro, esse processo ocorreu de maneira diferente. Nos anos 1930, exemplificando, numa época de tentativa de consolidação do modernismo, Carlos Zílio nos lembra que, no contexto da

*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.*¹⁵

O conhecido sistema acadêmico carioca, construído a partir da chegada da família real, envolvia, há tempos, as principais instituições culturais brasileiras, como a Academia Brasileira de Letras, a Escola Nacional de Belas-Artes, a oficiosa crítica local e o Salão Anual de Arte. Quando o modernismo brasileiro estabeleceu, enfim, um espaço seu, não ocorreu o desmonte público da academia como se deu na história da arte francesa. Ao contrário, no Brasil, “acadêmicos” e “modernos” dividiram juntos a cena cultural local — muitas vezes em tom de rixas homéricas, é claro, 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 é bem sabido, foi a divisão, em início dos anos 1940, do Salão em duas seções, uma “acadêmica” e outra “moderna”, algo inconcebível numa história europeia (e, sobretudo francesa) da arte moderna.

Outro bom exemplo é a própria atuação artística e ideológica de Portinari, artista que conquistou admirável fama mesmo entre diletantes, e em cuja formação e produção sobram traços de cruzamentos entre os dois espaços da arte no Brasil. Sua formação acadêmica digna de louvores e prêmios, sua paradoxal ligação com o Estado Novo e com o Partido Comunista e sua boa aceitação dentro do ambiente específico do modernismo dão mostras da fusão dos espaços na cena brasileira¹⁶.

Do ponto de vista específico dos textos e das pinturas modernistas, cumpre ressaltar, ainda como reforço às comparações entre os momentos socioculturais da Europa da segunda metade do XIX e do Brasil dos anos 1920 e 1930, que, se por um lado, o projeto inicial dos artistas brasileiros era afirmar a autonomia da arte moderna no Brasil, por outro, esse projeto logo se mostraria permeável a uma preocupação política e ideológica mais ampla: a da cultura brasileira. 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. Se o primeiro modernismo

cas e mentais provocadas pelo primeiro apogeu da máquina; o surrealismo é uma rebelião contra as alienações da era tecnológica; o movimento concreto surge com a arquitetura funcional e o desenho industrial com intenções de criar, programada e integralmente, um novo habitat humano; o informalismo é outra reação contra o rigor racionalista, o ascetismo e a produção em série da era funcional, corresponde a uma aguda crise de valores, ao vazio existencial, provocado pela 2ª guerra mundial, que foi a pior matança da história humana. Praticamos [na América Latina] todas essas tendências na mesma sucessão em que as praticaram na Europa, quase sem termos entrado no 'reino mecânico' dos futuristas, sem termos chegado a nenhum apogeu industrial, sem termos ingressado plenamente na sociedade de consumo, sem termos sido invadidos pela produção em série, nem limitados por um excesso de funcionalismo; tivemos angústia existencial sem Varsóvia nem Hiroshima. YURKIEVICH, Saul. El arte de una sociedad en transformación. In: BAYÓN, Damion et al. América Latina en suas artes. México: UNESCO/Siglo XXI, 1974, p. 179.

¹⁴ Cf. REWALD, John. *História do impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, e MICHELL, Mario de. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

¹⁵ ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. a questão da identidade na arte brasileira — a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 57 e 58.

¹⁶ Portinari conseguiu 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 tropicalia*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 16.

¹⁷ Cf. MORAES, Eduardo. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

¹⁸ Sobre os anos 1930 na América Latina, Canclini escreveu: *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 européia 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, Néstor. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 108.

¹⁹ Citada em AMARAL, Ara-cy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 84.

²⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, p. 134.

²¹ ORTIZ, Renato, *op. cit.*, p. 29.

brasileiro (c. de 1917-1924) dedicou-se a suplantando 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 estrangeiros¹⁷. A produção artística modernista, desde então, e por um bom tempo, envolve-se nesse projeto de dupla tendência: ser moderna (à moda européia, especialmente francesa) e ao mesmo tempo ser brasileira¹⁸.

Em 1923, Tarsila do Amaral escrevia em correspondência Paris-Brasil:

*Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra (...) Não pensem que esta tendência na arte é malvoista 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.*¹⁹

Em fins dos anos 1940 e início dos 1950, as esferas artísticas brasileiras em geral aumentam sua capacidade de julgamento e consagração de foro específico. Entretanto, ao contrário do fenômeno europeu, essa “emancipação”, no caso brasileiro, ocorre em paralelo à formação germinal de uma sociedade de massa abertamente ligada ao capital privado dos capitães da indústria — aqueles empresários pioneiros e superempreendedores da terminologia de Fernando Henrique Cardoso. Fundador da Tupi, criador do MASP e proprietário de uma grande rede de jornais, rádio e televisão, Assis Chateaubriand seria, segundo Ortiz, o *tipo ideal* (conforme Max Weber) de capitão de indústria envolvido com a formação de um novo espaço cultural em solo nacional. Desse modo, se Antonio Candido tem razão quando nota que nos anos 1940, por exemplo, a literatura brasileira finalmente se emancipa das ciências sociais e da ideologia — já que, nessa altura, *a literatura volta-se para si mesma, especificando-se e assumindo configuração propriamente estética*²⁰ —, por outro lado, Renato Ortiz também parecer estar certo quando aponta a inexistência no Brasil de uma cisão radical entre a esfera erudita (de circulação restrita) e a de massa (de circulação ampliada). *Entre nós, diz ele, 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*²¹.

No caso das artes plásticas, em que pese sua circulação social mais restrita pautada numa produção individual e numa recepção presencial, esse período testemunha igualmente o início de uma institucionalização sem precedentes: fundação do maior espaço museológico brasileiro — o MASP, em 1947 —, fundação do então mais importante museu de arte moderna — o MAM, de 1948 —, e criação da mais relevante mostra internacional de artes no Brasil — a Bienal de São Paulo, em 1951. E tudo em paralelo histórico com outros amplos marcos da cultura de massa: criação da Vera Cruz (1949), surgimento da televisão em São Paulo (1950) e no Rio de Janeiro (1951), surgimento da TV Tupi (1950), 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), fundação da Editora Abril (1950), criação da Cásper Líbero, a primeira escola de propaganda do país (1951), aumento

da publicidade permitida no rádio de 10 para 20% da programação diária (1952) etc²².

Assim, dada a criação daquelas instituições no meio artístico nacional, tem lugar no Brasil um refluxo inédito na história das influências culturais estrangeiras. Se antes, durante a formação das primeiras gerações modernistas no Brasil, urgia aos artistas locais o contato penoso e transatlântico com as vanguardas européias, agora, com as dificuldades de acesso a um continente desmontado pela guerra, com a formação inicial do acervo do MASP que trazia séculos da tradição européia ao Brasil e, sobretudo, com a criação da Bienal de São Paulo, era a própria produção artística internacional que vinha ao encontro dos artistas e críticos brasileiros. O influxo externo se dava, desta maneira, mais dócil, menos distante, internamente.

Desses contatos surgiriam as primeiras contendidas entre figurativos *versus* abstratos, e, claro, o fundo político desse embate era, em boa parte, fruto da democratização do país durante o pós-guerra²³. A figuração contra a qual se batiam os abstratos tinha nome e endereço: as mulatas dos morros cariocas e os dignos trabalhadores braçais representados especialmente nas pinturas de Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Para alguns jovens artistas e escritores brasileiros, muitos deles futuros concretistas, a poética didatizante daqueles velhos pintores abertamente voltados ao nacional-popular não fazia jus ao verdadeiro estágio histórico brasileiro que se apresentava. Para o concretismo, o otimismo do desenvolvimento econômico e do processo de industrialização brasileiros demandava uma linguagem artística universal que se adaptasse tanto às necessidades da nascente atividade do designer quanto à ostentação de um vocabulário internacional e cosmopolita. Assim, como bem aponta Morethy Couto, em vistas do enfraquecimento econômico e cultural da Europa, ficava implícita a certeza concretista de que a produção artística brasileira poderia ocupar um lugar de destaque no cenário das nações mais desenvolvidas²⁴. Tal desejo fazia da poética concreta tanto uma aposta na fundação de uma formatividade racional, urbana e transnacional, quanto o abandono de todo e qualquer naturalismo que ainda representasse um Brasil arcaico, patriarcal e agrário²⁵.

Entretanto, apesar da produção concretista ser irrefutavelmente não-figurativa, repare-se, curiosamente, que o ponto de discórdia em relação aos figurativos não residia numa eventual defesa de uma arte “pura”, desligada e autônoma da sociedade brasileira, à maneira de uma simples transposição da arte pela arte ao contexto local. Pelo contrário, como se sabe, os principais artistas da vanguarda concreta não se abstiveram do compromisso de estetização do ambiente urbano através da ligação com a publicidade, com a indústria, com o *design*, com as artes aplicadas e, em especial, com o urbanismo e a arquitetura — daí que a criação de Brasília desponta como o projeto moderno por excelência, ponto de fusão da forma discreta, geométrica e funcionalista, da política desenvolvimentista e da ideologia nacionalista.

Nos anos 1960, por outro lado, surge uma nova conjuntura. O Brasil utópico do desenvolvimentismo dá lugar a um Brasil socialmente conturbado e politicamente instável, de insatisfações generalizadas, de aumento voraz nas taxas de inflação: um Brasil que, depois da renúncia de um presidente, assiste à deposição de outro por um golpe militar. Se no

²² Cf. ORTIZ, Renato, *op. cit.*; *idem*. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985; *idem*. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994; AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* a preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Livraria Nobel, 1984; ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 v.; 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.

²³ A *polêmica do realismo versus abstracionismo, desencadeada a partir de 1948, é consequência direta da politização do meio artístico, por sua vez decorrência da abertura propiciada pela redemocratização do país após a queda de Vargas*. AMARAL, Aracy. *Arte para quê?*, *op. cit.*, p. 229. Para Sérgio Miceli, a polêmica realismo *versus* abstracionismo era uma releitura da eterna questão nacionalismo *versus* internacionalismo. MICELI, Sérgio e RUBINO, Silvana. *A metrópole e a arte*. São Paulo: Prêmio, 1992, p. 34.

²⁴ Ver COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

²⁵ Cf. MORAIS, Frederico. *Vocação construtiva (mas o caos permanece)*. In: *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 78-91.

²⁶ COUTO, Maria de Fátima Morethy, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ Hélio Oiticica, por exemplo, alertava sobre a premência dessa noção, dizendo que o que [Ferreira] Gullar chama de participação é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo. Brasileira. Escrevia ainda Oiticica: *Desde as proposições 'lúdicas' às do 'ato', desde as proposições semânticas da 'palavra pura' às da 'palavra no objeto', ou às de obras 'narrativas' e às de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação.* OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade. Nova objetividade brasileira.* Rio de Janeiro: MAM, 1967 (catálogo).

²⁸ Cf. FREITAS, Artur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5, *História: Questões & Debates*, n. 40, 2005; PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60.* São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999, e DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil.* Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999.

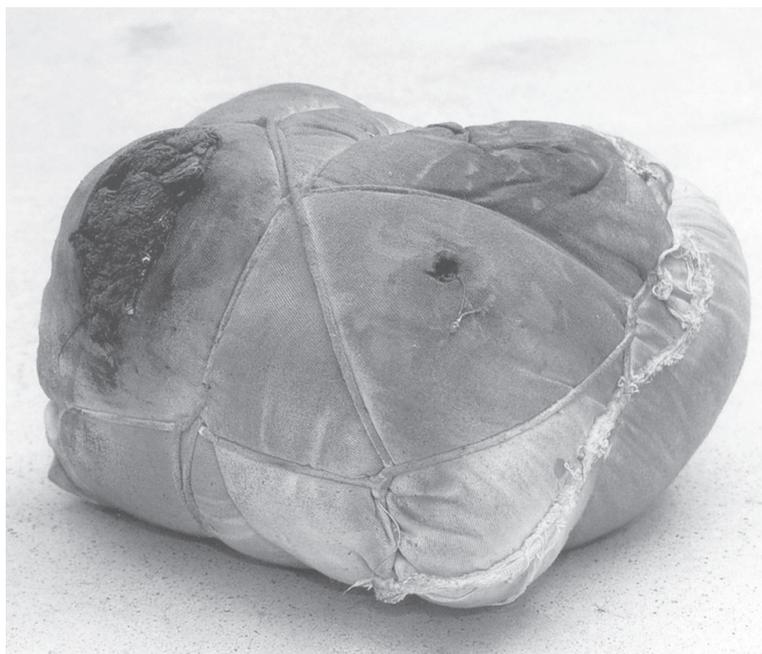
²⁹ Cf. AMARAL, Aracy. *Arte para quê?*, *op. cit.*; HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970.* São Paulo: Brasiliense, 1980; LEITE, José Roberto Teixeira et al. *Gente nova, nova gente.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1967; NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*; RIDENTI, Marcelo. *A canção do homem enquanto seu lobo não vem.* In: *O fantasma da revolução brasileira.* São Paulo: Unesp, 1993; *idem*, *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, Carlos. *O nacional e o popular*, *op. cit.*, entre outros.

³⁰ De acordo com os dados estatísticos construídos com base nos processos levantados pelo BNM junto à Justiça Militar, a presença de artistas nas organizações de esquerda era ínfima — 24, dentre 3.698 denunciados com ocupação conhecida. Vale notar que as organizações armadas urbanas, mais que as outras, contaram com 'artistas': nelas, participaram 18 artistas (0,9% do total de 1.897 supostos integrantes dos grupos armados urbanos típicos), enquanto nas demais participaram 6 artistas (0,3% dentre 1.801 envolvidos em processos dos demais grupos de esquerda).

plano mais amplo da cultura resta um acerto de contas com a realidade subdesenvolvida do país, no plano específico das artes, surge então a necessidade de assumir essa realidade *numa linguagem condizente com essa condição*²⁶. A idéia de participação, por exemplo, seja como participação fenomenológica do espectador na obra, seja como participação política do sujeito social, torna-se uma referência ética recorrente na poética dos neoconcretistas e das novas vanguardas²⁷. As novas figurações, da mesma forma, com sua criticidade ideológica e sua integração ao imaginário da cultura de massa, revelam tanto a falência de uma linguagem artística universal quanto a necessidade de resistência à situação recessiva do país.

Com um mercado de arte ainda incipiente e uma lógica institucional ainda não voltada ao espetáculo, o meio artístico brasileiro desse período, com algumas instituições museológicas específicas, uma boa quantidade de salões de arte, um certo número de agentes especializados, uma história particular e alguns valores estéticos fundamentais, alcança um grau de autonomia social inédito — embora bastante efêmero em função do acirramento da repressão política. Entre 1965 e 1967, uma parcela da vanguarda nacional se organiza numa sucessão de exposições coletivas, abrindo uma brecha de discussões estéticas e ideológicas no espaço público brasileiro. Do grupo Rex em São Paulo à Nova Objetividade no Rio de Janeiro, boa parte da produção artística brasileira incorpora a violência, a resistência ao capitalismo internacional, a alienação da cultura de massa, o subdesenvolvimento brasileiro e o apelo à liberdade de expressão como temas de seu discurso²⁸.

Sob alguns aspectos, é bem conhecida a história da cultura brasileira durante o regime militar²⁹. Se, por exemplo, num primeiro período entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de expressão para artistas e intelectuais, depois do Ato Institucional nº 05, por outro lado, a violência e a censura se oficializam como práticas repressivas. Aos artistas militantes, restam duas opções: recorre-se às armas — algo nada comum, como nos demonstrou Ridenti³⁰ — ou ao exercício das alegorias e das metáforas.



Instaura-se, no espaço público brasileiro, a chamada fossa cultural. São fechadas algumas grandes exposições de arte pela polícia (II Bienal de Artes Plásticas, em Salvador, e uma mostra no MAM-RJ), o que, em grande prejuízo ao meio artístico local, resulta no boicote internacional à Bienal de São Paulo.

Desse período, e especialmente dos anos de chumbo (1969-1975), resta entretanto compreender um paradoxo: enquanto, de um lado, naufragava a autonomia simbólica e discursiva das produções artísticas brasileiras frente à sombria conjuntura nacional, de outro, e sobretudo nas atividades culturais de massa, entrelaçavam-se o Estado, as indústrias da cultura e o grande capital, o que permitia que as esferas da cultura de fato se profissionalizassem, se constituíssem como instituições, assumissem uma maior divisão de trabalho e se articulassem comercialmente³¹. Eram esses alguns dos principais saldos do “milagre econômico brasileiro”. Curiosamente, no entanto, no campo das artes plásticas, é em resposta ao poder repressivo e ao processo incipiente de institucionalização do meio artístico e da própria noção de arte que surge uma geração de artistas que se volta às ações contraventoras, contraculturais e insubordinadas do conceitualismo internacional³².

Nomes como Antonio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio fazem de suas trajetórias tanto um sinal de seu radicalismo experimental e libertário quanto uma nova e possível alternativa frente aos canais tradicionais de circulação de obras e valores do meio artístico. O processo internacional de desmaterialização da obra de arte³³, posto em ação pelo radicalismo da arte conceitual, comportava de algum modo os anseios de uma geração que via no objeto pronto e acabado uma forma de subserviência à lógica do mercado de arte, dos bens de luxo e do valor de distinção social. A arte de vanguarda corria para fora dos museus e das galerias, buscando novos circuitos sociais de distribuição e troca³⁴. Cildo inscreve mensagens críticas em Cocas-colas e as devolve à sua circulação original; Antonio Manuel faz uma exposição efêmera ao ocupar, por 24 horas, as páginas de um jornal diário, enquanto Barrio, numa referência à violência do regime militar, atira suas “trouxas ensangüentadas” em esgotos urbanos, acompanhando a reação das pessoas à evocação de corpos mutilados.

Entretanto, se no viés da liberdade de expressão o conceitualismo brasileiro foi uma forma de resistência política, uma verdadeira guerrilha cultural, para usar o termo de Frederico Moraes³⁵, já no viés específico da linguagem plástica, seu radicalismo de matriz duchampiana era praticamente uma resposta histórica ao formalismo internacional, ou seja, um ataque à autonomia da arte como forma. No que toca aos limites deste texto, contudo, do ponto de vista da autonomia social da arte, o conceitualismo não deixa de ser uma percepção aguda e irônica, mas ao mesmo tempo impotente, do avanço de certas práticas institucionais que, entre outras coisas, puseram Duchamp no museu. E a partir desse ponto, creio eu, já é preciso pensar um outro contexto.

A arte contemporânea brasileira no contexto neoliberal

Para alguns autores, o conceitualismo histórico marca o ápice e ao mesmo tempo o fim do processo depurativo das vanguardas³⁶. Aceitando

RIDENTI, Marcelo. A canção do homem, *op. cit.*, p. 73.

³¹ Coincidentemente, *A etapa eufórica do mercado de arte em São Paulo situou-se entre 1970 e 1975*. DURAND, José Carlos, *op. cit.*, p. 196. É preciso compreender, contudo, que a euforia desse mercado não se referia propriamente à produção artística que lhe era contemporânea, mas à comercialização de grandes nomes da arte brasileira, como Portinari, Tarsila e Di Cavalcanti. Segundo Paulo Venâncio, no que toca à produção contemporânea, *é a partir dos anos 1970 que as rudimentares transações entre produtor e consumidor passam a ser mediadas pelo mercado. Até então, o pouco volume de operações e a pequena margem de lucro obtida dispensavam uma instância intermediária*. VENÂNCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil [1980], republicado em BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

³² Por mais que o campo artístico brasileiro ainda não estivesse suficientemente institucionalizado, seus principais museus, salões e bienais, evidentemente possuíam já o poder de legitimação institucional, ou seja, o poder de batizar, pelo simples ato de exibição, uma obra como sendo de arte. Assim, quando surge o afã antiinstitucional da arte conceitual, ele já nasce com o seguinte paradoxo: *ao mesmo tempo que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição*. FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 35.

³³ Cf. LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

³⁴ Pouquíssimas instituições, como o MAC-SP e o MAM-RJ, criaram espaços experimentais para a produção conceitualista. De resto, sobrava a esses artistas a exploração de circuitos alternativos.

³⁵ *O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada*. MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970. Republicado em BASBAUM, Ricardo (org.). *op. cit.*, p. 171.

³⁶ Ver FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Ed. Unicamp, 2002; ARAN-

TES, Otilia. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 7, ago. 1983, e DEMPSEY, Amy. 1965-hoje: além das vanguardas. In: *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

³⁷ Cf. BUENO, Maria Lúcia. Globalização e cultura de mercado. In: *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, e CRANE, Diana. *Avant-garde art and social change: the New York art world and the transformation of the reward system, 1940-1980*. In: MOULIN, Raymond. *Sociologie de l'art*. Paris: La Documentation Française, 1986.

³⁸ Ver OLIVEIRA, Rita Alves. A Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 3, São Paulo, jul.-set. 2001. Um exemplo de interferência do poder econômico no meio artístico é a atuação de Edemar Cid Ferreira, presidente do Banco Santos. Ativo há mais de dez anos tanto no setor financeiro quanto no meio cultural, Edemar foi presidente da Fundação Bienal de São Paulo de 1993 a 1997, presidiu a exposição Brasil Século XX, em 1994, e dirigiu a BrasilConnects, associação responsável pela Mostra do Redescobrimento, em 2000. Com um investimento de R\$40 milhões, a Mostra do Redescobrimento teve 2 milhões de visitantes. A BrasilConnects foi ainda responsável pelas mostras Guerreiros de Xi'na e os Tesouros da Cidade Proibida, maior exposição temática já ocorrida no Brasil. *Juntas, elas receberam mais de 1,7 milhão de pessoas. Na somatória de todas as mostras realizadas no Brasil e no exterior, a BrasilConnects atingiu R\$ 120 milhões em mídia espontânea*. Qualidade em bancos reúne elite empresarial. *Banco Hoje*, jan. 2005.

³⁹ Ver SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, mar. 1998. Republicado em BASBAUM, Ricardo (org.). *op. cit.*

esse marco, creio que temos aí uma boa baliza histórica para acompanharmos um outro processo que também põe em causa os limites da noção de autonomia social da arte. É visível, por exemplo, que a arte contemporânea possui, desde então, um problema de origem, no mínimo um, que consiste na relação de seus agentes — artistas, críticos e curadores —, e de suas respectivas atuações e produções, com a lógica de um campo social que, cada vez mais institucionalizado, parece se conformar à intervenção dos patrocínios privados e estatais. Nesse ponto, o caso brasileiro, conforme o denominei, parece não ser uma exceção à regra, em que pese sua entrada tardia e menos acelerada nessa conjuntura.

Nos anos 1980 o mercado de arte internacional sorri com certa euforia frente ao recuo do conceitualismo e o retorno da prática artística aos meios e suportes tradicionais³⁷. No Brasil, contudo, é preciso dizer, o mercado de arte interno, mesmo acompanhando de perto a produção da chamada geração 80, não chega a constituir um espaço pleno de sobrevivência aos artistas contemporâneos — situação que, salvo exceções, permanece até hoje. A gerência e o patrocínio do campo artístico brasileiro, portanto, é algo que se concentra sobretudo na lógica dos eventos — e não diretamente em suas leis de mercado, sequer no fortalecimento estrutural de suas instituições. Certos salões, bienais e exposições, canais comuns de circulação da arte, tornam-se no Brasil o espaço privilegiado de altos investimentos públicos e privados na esfera artística, mas somente enquanto acontecimentos efêmeros que porventura atendam aos interesses do marketing cultural. Sobretudo nos anos 1990 e seguintes, as Bienais de São Paulo e algumas mega-exposições retrospectivas ou comemorativas, geridas agora sob os princípios da burocracia, do lucro e do espetáculo, surgem como vantajosa capitalização simbólica em torno do nome de algumas empresas ou órgãos do Estado: eventos de massa que, tendo forte apoio financeiro, exigem que a visita seja recorde³⁸.

Assim, se é verdade que o campo artístico brasileiro segue adensando sua trama institucional através de um processo avançado de profissionalização e de divisão do trabalho cultural, a contrapartida menos gloriosa é que este campo, agora razoavelmente estabelecido, tende não a agir no sentido do fortalecimento de seus próprios mecanismos institucionais, mas a se contentar com a promoção máxima do potencial de visibilidade efêmera de algumas mega-exposições. É evidente que, em sentido estrito, existem sim no Brasil diversas “instituições” de fato, como os museus de arte moderna e contemporânea, algumas galerias especializadas e a excelente coleção de Gilberto Chateaubriand. E é igualmente evidente, se olharmos sob o viés de mostras grandiosas como as de Monet no MAM-RJ e no MASP, em 1997, as Bienais de São Paulo em geral e uma monumental Mostra do Redescobrimento, de 2000, que existe também no Brasil uma considerável divisão de trabalho profissionalizado no território da arte. Mas é graças a uma ingerência institucional histórica, personificada desde os anos 1990 nessa espécie de política do espetáculo, que se compreende quando Sônia Salzstein evoca o consenso de que no Brasil as instituições artísticas brasileiras são rarefeitas, quando não inexistentes³⁹. No meu entender, contudo, não se trata de fato de carência de institucionalização no campo artístico brasileiro contemporâneo, mas sim da incapacidade que o mesmo possui de regular, autonomamente, suas funções estruturais.

Boa parte dessa incapacidade deriva da situação do campo artístico

brasileiro frente à conjuntura mais ampla no neoliberalismo. Na última década, por exemplo, as leis de incentivo fiscal, por onde o governo renuncia a parcelas dos impostos das empresas em troca de investimento direto em produção cultural, constituem parte crucial do problema, e não somente em razão do mecanismo em si mesmo, mas sobretudo em função do modo como ele é interpretado.

*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, privatiza-se recursos que deveriam atender os interesses maiores da população.*⁴⁰

Angélica Moraes descreve aqui 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*; e, segundo, mas derivado do anterior, que *o mecenato público se omite sob o pretexto da chegada dos mecenas privados*⁴¹.

O aparente altruísmo do financiamento privado que surge na forma de generosidade abnegativa das empresas, na realidade pode muito bem abafar o fato de que os patrocinadores, ganhando publicidade às custas de renúncia fiscal, conquistam também a eventual possibilidade de interferir nos programas culturais conforme suas conveniências. E isso sem esquecermos, evidentemente, que quem paga as contas, no 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*. 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 marketing⁴².

Em resposta, por exemplo, à pergunta do Caderno T sobre os objetivos estratégicos de suas respectivas instituições culturais, Ricardo Ribenboim, então diretor superintendente do Instituto Itaú Cultural desde 1997, e Cláudio Vasconcelos, diretor do Centro Cultural Banco do Brasil, pareciam estar com os discursos invertidos. De um lado, Ribenboim afirmava 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 atuar em favor do progresso material e do bem-estar da sociedade, com visão de cidadania-empresarial.*⁴³

⁴⁰ MORAES, Angélica. Editorial. *Bravo*, n. 3, Caderno T, jan. 2001.

⁴¹ BOURDIEU, Pierre, e HAA-CKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 27. Diante do processo recente de espetacularização da cultura, o próprio Pierre Bourdieu reviu seus posicionamentos sobre a autonomia da arte em meados da década de 1990, quando em seu livro *Livre-troca* denunciou condição de subserviência da produção artística frente à lógica por vezes não tão anônima do mercado.

⁴² Weffort defende parceria entre governo e empresas. Entrevista com Francisco Weffort, *Bravo*, *op. cit.*

⁴³ *Bravo*, n. 3, *op. cit.*, (sem grifos no original).

⁴⁴ *Idem.* (grifos meus).

⁴⁵ GIL, Gilberto. Movimento arte democracia — discurso no lançamento do Plano de Democratização da Arte Contemporânea, São Paulo, 07 maio 2004.

⁴⁶ *O ritmo e a extensão desse movimento não é idêntico para todas as áreas, mas trata-se de uma tendência que se reforça e abrange diversos setores da indústria cultural.* ORTIZ, Renato. *Moderna tradição*, op. cit., p. 19. Canclini, na mesma linha, também trabalhava, em fins dos anos 1970, com uma hipótese otimista: *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: quebra dos muros entre pintura, escultura e arquitetura em benefício de técnicas mistas, colagens, ambientações; substituição dos cânones acadêmicos de beleza e de seus motivos preferidos (o corpo humano, as naturezas-mortas, as paisagens) por novos códigos compositivos derivados do tratamento expressionista (nova figuração) ou não-convencional (atitudes, happenings) dos objetos.* CANCLINI, Néstor. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 88. Mais recentemente, entretanto, Canclini vem apontando as contradições sociais desse processo histórico (cf. próxima nota).

Enquanto de outro lado, Cláudio Vasconcelos dizia 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.*⁴⁴

No primeiro caso, ponha-se em questão que a fonte de resposta provém de um dos maiores bancos privados do país; no segundo, delineie-se o melhor retrato de uma poderosa empresa estatal gerida à lógica comercial de uma instituição privada qualquer.

Assim, se aceitarmos, como aceita 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. E se os mecanismos da lei de incentivo vêm prosseguindo à sua maneira, através da política cultural do governo Lula, a situação surge ainda mais delicada quando este governo, na figura do Ministro da Cultura Gilberto Gil, acusa a arte contemporânea — que ele nomeia institucionalizada — de estar *muitas vezes sustentada em paradigmas internacionais, sem vínculos com a cultura do país*⁴⁵. Assim, além da manutenção da prática da lei de incentivo, em que os patrocinadores privados julgam projetos culturais de acordo com seus respectivos interesses publicitários, ocorre aqui ainda uma espécie de patrulha ideológica estatal em relação ao conteúdo da atividade artística contemporânea. Uma atitude, diga-se de passagem, não só regressiva, mas sobretudo assombrosa, quando vinda da boca de um tropicalista.

Autonomia como utopia

Ao longo de sua história, o campo artístico brasileiro parece não ocupar no espaço público uma dimensão proporcional à riqueza de suas produções — o que talvez explique em partes o pequeno alcance no Brasil das discussões das artes plásticas em geral e da arte contemporânea em particular. E isso não em função de uma eventual carência institucional — uma vez que não faltam ao meio artístico agentes profissionais, instâncias de consagração, uma história específica ou um conjunto de valores —, mas em função de uma simples carência de autonomia.

Olhando retrospectivamente, é preciso, deste modo, atualizar a fala de Renato Ortiz quando esse dizia que, no Brasil, entre a fase incipiente das esferas culturais (c. 1940-50) e a fase de efetiva consolidação de seu mercado (c. 1960-70), houve um progressivo *aumento de autonomização na esfera da cultura brasileira*⁴⁶. É claro: se considerarmos as décadas seguintes (1980-90), sobretudo no caso específico das artes plásticas, houve de fato um processo acelerado e talvez contínuo de institucionalização do campo artístico brasileiro, em paralelo aliás ao movimento equivalente ocorrido em nível internacional, mas isso não acarretou necessariamente um aumento no exercício da sua própria autonomia.

Portanto, construída na sociologia de um objeto histórico específico — a formação ocidental de um espaço moderno da arte —, a noção tradi-

onal de autonomia social surge pouco adaptada ao caso brasileiro, seja com respeito ao processo histórico específico de formação de um espaço social da arte moderna no Brasil, seja com respeito ao período em que, segundo Canclini, os *museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos*⁴⁷.

Nada que atrapalhe, no entanto, a manutenção da autonomia como uma bela e necessária utopia.



Artigo recebido em setembro de 2004. Aprovado em março de 2005.



⁴⁷ CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000, p. 32.