

LUANA MARIBELE WEDEKIN

SER ARTISTA: UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA DA PRODUÇÃO
ERUDITA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Antropologia Social. Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Elsje Maria Lagrou

FLORIANÓPOLIS
2000

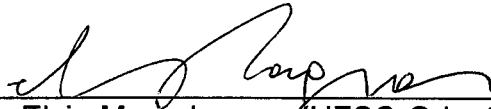
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“SER ARTISTA: UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA DA
PRODUÇÃO ERUDITA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO
BRASIL”**

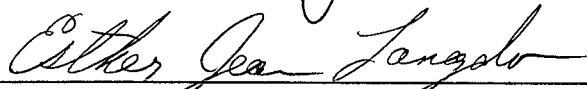
LUANA MARIBELE WEDEKIN

Orientadora: Dra. Elsjé Maria Lagrou

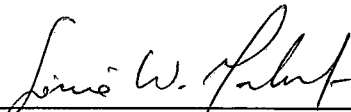
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:



Dra. Elsjé Maria Lagrou (UFSC-Orientadora)



Dra. Esther Jean Langdon (UFSC)



Dra. Sônia Weidner Maluf (UFSC)

Florianópolis, 29 de setembro de 2000.

LUANA MARIBELE WEDEKIN

SER ARTISTA: UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA DA PRODUÇÃO
ERUDITA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Antropologia Social. Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Elsje Maria Lagrou

FLORIANÓPOLIS
2000

AGRADECIMENTOS

Agradeço muito especialmente a Els, cuja orientação sempre presente, preocupada e sempre estimulante foi diretamente responsável pelo surgimento deste trabalho.

A Cleidi Albuquerque que me acompanhou ao escrever o ensaio através do qual ingressei no Mestrado.

A Dagmar von Lisingen que primeiramente me apresentou a antropologia.

A Sandra Makowiecki, minha querida amiga e madrinha, cujo apoio e estímulo têm me acompanhado desde a graduação.

A Jaqueline Wildi Lins, querida amiga, cujo apoio emocional e profissional sempre estiveram presentes, toda a minha gratidão.

A Regina Melim, que me ensinou os caminhos em São Paulo.

A Marco Antônio Gonçalves pela hospitalidade no Rio de Janeiro, a indicação de Cristina Pape e pelo apoio indireto.

A Peter e Sonja pela hospitalidade e carinho ao me receberem no Rio de Janeiro.

A Luiz Alberto Cordioli pela orientação metodológica.

A Gustavo e Aline Cabral pela tremenda força nos momentos finais.

Aos artistas Cabelo, Cristina Pape, Domitília Coelho, Eliane Duarte, Enrica Bernardelli, Marepe, Mônica Nador, Mônica Rubinho, Paula Trope, Rosângela Rennó, Sidney Philocreon pela colaboração imprescindível neste trabalho.

Aos meus professores no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina minha gratidão sincera: Miriam Grossi, Sônia W. Maluf, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Rafael José de Menezes Bastos, Maria Amélia Dickie, Oscar Calávia Saez, Luis Eduardo Luna.

Aos amigos queridos e colegas do mestrado com os quais compartilhei minhas angústias : Ana Cristina Vieira, Vera Valença, Carmem de Lima, Giovana Artiggiani, Mário Guimarães, Marcelo Mercante, Laurette Pasternack, Cristina Pessi, Ana Maria Alves de Souza, Anita Koneski, Biange Cabral.

Aos meus queridos alunos, com os quais tenho aprendido tanto e sem os quais este trabalho não teria sentido.

A minha querida irmã Nara Micaela Wedekin, amiga, companheira, grande estimuladora.

Ao meu irmão Leonardo Liberali Wedekin, iniciante nos caminhos árduos e deliciosos do gosto pelo estudo.

Aos meus sogros Lenita e Lohmeyer, cujo apoio, carinho e atenção dispensados a mim e muito especialmente à Camille foram imprescindíveis nesta trajetória.

A minha mãe Arlete, cujo amor, força, atenção à Camille e apoio de todas as formas (emocionais e operacionais) foram fundamentais.

Ao meu pai Nelson, por ter sempre me proporcionado as melhores condições para o estudo, os valores do trabalho, o carinho, o apoio, os cuidados com Camille e os churrascos sem os quais este trabalho não seria possível.

A Camille e Ale, meus amores, minha vida, agradeço a paciência, o apoio, o carinho, as alegrias, os sonhos compartilhados; tudo vale a pena porque vocês existem.

Aos meus professores no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina minha gratidão sincera: Miriam Grossi, Sônia W. Maluf, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Rafael José de Menezes Bastos, Maria Amélia Dickie, Oscar Calávia Saez, Luis Eduardo Luna.

Aos amigos queridos e colegas do mestrado com os quais compartilhei minhas angústias : Ana Cristina Vieira, Vera Valença, Carmem de Lima, Giovana Artiggiani, Mário Guimarães, Marcelo Mercante, Laurette Pasternack, Cristina Pessi, Ana Maria Alves de Souza, Anita Koneski, Biange Cabral.

Aos meus queridos alunos, com os quais tenho aprendido tanto e sem os quais este trabalho não teria sentido.

A minha querida irmã Nara Micaela Wedekin, amiga, companheira, grande estimuladora.

Ao meu irmão Leonardo Liberali Wedekin, iniciante nos caminhos árduos e deliciosos do gosto pelo estudo.

Aos meus sogros Lenita e Lohmeyer, cujo apoio, carinho e atenção dispensados a mim e muito especialmente à Camille foram imprescindíveis nesta trajetória.

A minha mãe Arlete, cujo amor, força, atenção à Camille e apoio de todas as formas (emocionais e operacionais) foram fundamentais.

Ao meu pai Nelson, por ter sempre me proporcionado as melhores condições para o estudo, os valores do trabalho, o carinho, o apoio, os cuidados com Camille e os churrascos sem os quais este trabalho não seria possível.

A Camille e Ale, meus amores, minha vida, agradeço a paciência, o apoio, o carinho, as alegrias, os sonhos compartilhados; tudo vale a pena porque vocês existem.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS	v
RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
1 INTRODUÇÃO	1
2 AS DIVERSAS FACES DO ARTISTA NO OCIDENTE	11
2.1 O ARTISTA PRÉ-MODERNO	13
2.2 O ARTISTA MODERNO	30
3 O PROCESSO DE TORNAR-SE ARTISTA	39
3.1 A CRIANÇA ARTEIRA	39
3.2 TORNAR-SE ARTISTA	53
4 A SOBREVIVÊNCIA E A COOPERAÇÃO	66
4.1 A SOBREVIVÊNCIA	66
4.2 O GALERISTA, O CURADOR, O CRÍTICO, O COLECIONADOR	69
5 A COMUNICAÇÃO E A RECEPCÃO	78
5.1 ARTE CONTEMPORÂNEA E RECEPCÃO	78
5.2 COMUNICAÇÃO	95
6 O FAZER NA ARTE	100
7 CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

LISTA DE TABELAS

1 TABELA I	4
2 TABELA II	6

RESUMO

Esta dissertação trata do circuito erudito de arte contemporânea no Brasil através da trajetória pessoal de onze artistas atuantes no eixo Rio-São Paulo. Na primeira parte do trabalho realiza-se uma arqueologia das diversas faces do artista na história ocidental, da Grécia ao artista moderno, relacionando-as ao surgimento do individualismo como ideologia. O terceiro capítulo aborda o processo de tornar-se artista, da sua experiência de infância à sua iniciação e formação. O quarto capítulo revela as relações do artista com a comercialização de seu trabalho e suas estratégias de sobrevivência material, assim como estabelece uma análise da produção artística enquanto atividade cooperativa, produto da ação de artistas, galeristas, críticos, curadores, colecionadores. O quinto capítulo refere-se à recepção e à função comunicativa da arte contemporânea. O sexto capítulo aborda o fazer artístico através da sistemática de trabalho dos entrevistados. A figura do artista relaciona-se de forma direta com a noção de pessoa no Ocidente, expressando os valores do indivíduo ao mesmo tempo que questionando tais valores. O artista contemporâneo no Brasil revela o paradoxo da afirmação dos valores de expressão, originalidade, autonomia, referência à tradição da arte ocidental que herdou da modernidade; e o desejo de questionar a sociedade em que vive, comunicar sua visão de mundo, discutir os paradigmas da história da arte.

ABSTRACT

This thesis is about the high-culture circuit of the contemporary art in Brazil. It looks at the life history of eleven artists who work in Rio de Janeiro and São Paulo. The first part of the dissertation analyses the history of the role of the artist in the Western culture, from the artist in Greece to the modern artist, relating it with the appearance of the individualism as an ideology. The third chapter is about the process of one becoming an artist, about the artist's childhood experience, from his process of initiation to the formation. The fourth chapter reveals the relations of the artist with the dealing of his work, and his strategies of surviving, and it also analyses the production of the art as a cooperative activity, product of the actions of artists, critics, merchants, curators and collectors. The fifth chapter refers to the reception and the communicative function in the contemporary art. The sixth chapter looks at the art production of the artists. The artist relates himself directly with the notion of "person" in the Western world, expressing and questioning the values of the individual. The Brazilian contemporary artist reveals a paradox: at one side the affirmation of the values of expression, originality, autonomy, respect to the western tradition inherited by the modernity; and in the other the will of questioning the society, communicate his vision of the world, and discuss the paradigms of art history.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho visa a analisar o circuito erudito de arte contemporânea no Brasil através da trajetória pessoal de onze artistas atuantes no eixo Rio – São Paulo. Para desvendar a especificidade sócio-cultural do artista enquanto valor no Ocidente, são analisadas as diversas faces da figura do artista na história ocidental até o surgimento do artista moderno e contemporâneo.

Nos capítulos seguintes são tratados os processos de tornar-se artista, as relações do artista com outros membros do circuito; a questão da função comunicativa da arte, a relação com o grande público e o fazer artístico. Todas estas questões são analisadas através de uma abordagem antropológica que associa a categoria do artista à categoria da noção de pessoa nas sociedades complexas e propõe um diálogo entre esta problemática e as questões levantadas pela antropologia da arte e da estética.

Constata-se uma profunda relação entre uma ideologia individualista moderna, (DUMONT 1985) e o surgimento da figura do artista moderno. O indivíduo como valor é o que propicia a valorização da personalidade do artista no Ocidente. Entretanto, é impossível reduzir a noção de pessoa no Ocidente ao individualismo, especialmente em se tratando da sociedade brasileira. A diversidade cultural brasileira vai compor um quadro no qual se afiguram noções de pessoa não tão “indivisas” quanto o indivíduo clássico do modernismo (Cavalvanti (1983); Goldman (1987); Maluf (1996)). O estudo sobre artistas

brasileiros também revela nuances que não nos autorizam a formulação de uma conclusão unívoca, uma vez que orientações opostas convivem entre si – por exemplo, orientações que visam o descentramento da autoria, ao mesmo tempo que a busca de uma expressão singular, original do artista.

O trabalho de campo foi feito nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e, portanto, esta pesquisa situa-se numa abordagem antropológica *na* cidade, como sugere Durham (1988). O estudo aborda um grupo em termos topográficos amplos (a relação com o eixo Rio – São Paulo) e em termos de cosmovisão específica (o fato de compartilharem determinadas práticas e idéias a respeito de arte).

O que significa circuito erudito de arte contemporânea? Antes de significar um rótulo artificial, indica o recorte (o subcampo de produção erudita) sobre o qual irei me debruçar. Pierre Bourdieu sugere a noção de *campo* como “estrutura de relações objetivas” (1998, 66) que se dão entre as posições ocupadas pelos agentes e determinam a forma de tais interações. O campo é “um lugar de lutas” (1996, 83), travadas entre profissionais de produção simbólica (como os artistas, os intelectuais) que “têm como alvo a imposição de princípios legítimos de visão e divisão do mundo natural e do mundo social” (1996, 83). Este trabalho trata do campo artístico, e em especial do subcampo da produção erudita, diferente do subcampo da “grande produção”. Bourdieu localiza algumas características do subcampo de produção erudita: uma produção para produtores, auto-referente, o estabelecimento de suas próprias normas de produção e critérios de avaliação, a concorrência e o reconhecimento entre pares. É uma produção de obras “puras” pois exigem do espectador uma disposição estética e “esotéricas”, pois se referem “à história inteira das estruturas anteriores” (1987,116).

A aplicabilidade da tipologia sugerida por Bourdieu no contexto brasileiro será discutida no terceiro capítulo, e a noção de produção erudita aparece como um ponto de partida e indicador do foco da dissertação.

Em outros termos, poderíamos chamar o foco deste trabalho os *artworlds*, que reúnem todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção de trabalhos convencionalmente chamados de arte (Becker 1984). O ponto de vista de Becker já relativiza uma visão de artista isolado, uma vez que percebe a atividade artística enquanto cooperativa, dependente da participação de outras pessoas para realizar-se.

A trajetória artística dos entrevistados remonta no máximo à década de 80, permanecendo atuante e em evidência no circuito no momento atual, de onde vem o indicativo de uma produção “contemporânea”.

Há produção erudita contemporânea em diversas regiões do Brasil, mas o foco deste trabalho é o eixo Rio – São Paulo, que concentra (e São Paulo mais que o Rio de Janeiro) as instâncias legitimadoras mais importantes do circuito.

Foi mais fácil empreender o trabalho de campo fora, em outra cidade, onde o estranhamento era maior: o deslocamento, a separação da família (tão dolorosa, mesmo que breve), o desprendimento da vida cotidiana e seus afazeres, o ócio (impossível em casa), a *flanerie*; criaram um ambiente de iniciação, de passagem ao trabalho de campo.

Ao ministrar aulas de história da arte entrava em contato com biografias de diversos artistas e me perguntava: é a biografia do artista relevante para quem estuda arte? É instrumento para compreender melhor a obra? Que tipo de acontecimento faz alguém se tornar artista? Há algum tipo de contexto ou situação ideal para conformar um artista? Se a psicologia propunha algumas respostas (relacionando o gênio artístico a um complexo de maternagem, por exemplo) quais seriam as respostas que a antropologia poderia dar? As biografias de artistas sempre me fascinaram. Quando lemos muitas biografias temos uma

sensação de onipotência, como se o segredo da vida fosse desvendado, está tudo ali: nascimento, alegrias, dores, decepções, realizações, perdas, amores, desilusões, doença, buscas, reconhecimento, loucura, sonhos, morte. A investigação de trajetórias pessoais de artistas contemporâneos sob um ponto de vista antropológico é a tentativa de buscar algumas respostas que não encontrei nos livros de história da arte.

O critério fundamental para a escolha do artista a ser entrevistado era que tivesse o trabalho presente em alguma instância legitimadora do circuito erudito recente. Optei por artistas com carreiras relativamente curtas (dez, vinte anos) até porque há grande dificuldade em encontrar material sistematizado sobre essa produção (a não ser os próprios catálogos das mostras ou artigos de periódicos). Esta é a razão pela qual os nomes verdadeiros dos artistas foram, de modo geral, mantidos. Este trabalho pode ser fonte também para pesquisadores que busquem informações sobre artistas brasileiros contemporâneos. Segue abaixo uma tabela com alguns dados sobre os artistas entrevistados.

Tabela I
Dados dos Artistas Entrevistados

Nome	Ano de Nascimento	Local de Nascimento	Formação	Instância Legitimadora	Galeria
Cabelo	1967	Cachoeira do Itapemirim, ES.	Agronomia incompleta; Comunicação e Escola de Artes Visuais de Parque Lage.	Antártica Artes com a Folha(SP); OS 90 (RJ).	Luisa Strina
Cristina Pape	1953	Rio de Janeiro, RJ.	Ciências Biológicas: Mestre em Educação Ambiental.	Mostra Paço Imperial (2000)	-
Domitília Coelho	1971	São Paulo, SP.	Ciências Sociais	Panorama de Arte Brasileira 99 (São Paulo, SP e Niterói, RJ).	-
Enrica Bernardelli	1959	Brécia, Itália.	-	Panorama de Arte Brasileira 99	

Nome	Ano de Nascimento	Local de Nascimento	Formação	Instância Legitimadora	Galeria
Eliane Duarte	1943	Rio de Janeiro, RJ.	Escola de Artes Visuais do Parque Lage	Os 90 (Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ).	Camargo Vilaça
Marepe	1970	Santo Antônio de Jesus, BA.	Agronomia (incompleta), Educação Artística (incompleta).	Mostra do Redescobrimento (São Paulo, SP); Os 90 (RJ); Antartica Artes com a Folha (São Paulo, SP)	Luisa Strina
Mônica Nador	1955	Ribeirão Preto, SP.	Arquitetura (incompleta); Artes.	Panorama de Arte Brasileira 99; Bolsa Vitae de Artes.	-
Mônica Rubinho	1970	São Paulo, SP.	Artes	Antartica Artes com a Folha (SP)	Camargo Vilaça
Paula Trope	1962	Rio de Janeiro, RJ.	Cinema	Panorama de Arte Brasileira 99	-
Rosângela Rennó	1962	Belo Horizonte	Artes	Mostra do Redescobrimento	Camargo Vilaça
Sidney Philocreon		Belém, PA.	Arquitetura (incompleta); Artes.	Projeto Linha Imaginária (coordenador)	-

Como não conhecia nenhum artista pessoalmente, a escolha dos entrevistados foi, num primeiro momento, por afinidade (minha) com a obra. Havia alguns contatos possíveis através de amigos de Marco Antônio Gonçalves, a artista Cristina Pape foi um desses casos. Consegui alguns telefones através do Museu de Arte Moderna de São Paulo que havia organizado a exposição Panorama de Arte Brasileira de 1999 (em sua vigésima sexta edição), e que foi uma das instâncias legitimadoras de onde parti para escolher os artistas que iria entrevistar. Além disso, ao entrevistar alguns artistas pedi a indicação de outros e consegui alguns contatos também dessa forma.

A pesquisa de campo foi feita através da observação participante e entrevistas dirigidas. Todos os artistas que contatei mostraram-se disponíveis para entrevista. Alguns foram contatados, mas não houve compatibilidade de horário para a entrevista, e com três artistas a mesma foi feita por e-mail e correio. Os encontros foram marcados com apenas

dois ou três dias de antecedência, sempre no local e hora sugeridos por eles. As entrevistas variaram de uma a três horas de duração.

Além das entrevistas propriamente ditas foram feitas várias visitas a exposições, centros culturais, museus e galerias. O período no qual fiz o trabalho de campo foi especialmente fecundo - dezembro de 1999, janeiro e fevereiro de 2000, julho de 2000 - pois coincidiu com a realização de algumas mostras que pretendiam oferecer um panorama da produção artística erudita nos anos 90 – como era o caso do Panorama 99 e da exposição Os 90, assim como a Mostra do Redescobrimento em seu segmento contemporâneo.

Segue abaixo uma tabela com a relação das exposições que visitei e que configuram o segmento erudito em São Paulo e no Rio de Janeiro – contendo inclusive exposições de produção não contemporânea, mas incorporadas à produção erudita (como é o caso da arte sacra).

Tabela II
Locais de exposição visitados

EXPOSIÇÃO	ARTISTAS	LOCAL	CIDADE
Corpos Mediáticos	Vários – alunos PUC	Museu de Imagem e Som	São Paulo
Artur Barrio		Nova Galeria	São Paulo
Daniel Senise		Thomas Cohn	São Paulo
Imagem em movimento – Vídeo arte	Sam Taylor Wood; Mat Collishaw, Tracey Emin, Eder Santos e outros.	Casa das Rosas	São Paulo
Consumo	Vários	Itaú Cultural	São Paulo
Panorama de Arte Brasileira 99	Mônica Nador, Enrica Bernardelli, Domitília Coelho, Paula Trope e outros.	Museu de Arte Moderna de São Paulo	São Paulo
Joaquim Tenreiro		Pinacoteca no Parque	São Paulo
	Vários	Casa Triângulo	São Paulo

EXPOSIÇÃO	ARTISTAS	LOCAL	CIDADE
Arte Sacra séculos XVI a XIX – São Paulo e Bahia	Vários	Pinacoteca	São Paulo
Carlos Vergara		Pinacoteca	São Paulo
Miquel Navarro		Pinacoteca	São Paulo
Panorama de Arte Brasileira 99	Vários	Museu de Arte Contemporânea	Niterói
Iberê Camargo		MAM – Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
Lygia Clark		MAM – Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
Rochechou art	Acervo Museu Rochechou	MAM – Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
Os 90	Cabelo, Marepe, Eliane Duarte e outros.	Paço Imperial	Rio de Janeiro
	Vários	Centro Cultural Banco do Brasil	Rio de Janeiro
Amílcar de Castro		Centro de Arte Hélio Oiticica	Rio de Janeiro
A reinvenção da fotografia no Brasil	Geraldo de Barros	MAM – Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
Nuno Ramos		MAM – São Paulo	São Paulo
Arte Erótica	Diversos	MAM – São Paulo	São Paulo
XII Mostra de Gravura Cidade de Curitiba	Rosângela Rennó, Mônica Nador e muitos outros.	Diversos	Curitiba
Mostra do Redescobrimento	Marepe, Rosângela Rennó e outros.	Parque do Ibirapuera	São Paulo
Maurício Ruiz e Yishai Jusidman		Galeria Camargo Vilaça	São Paulo
Grupo Cobra		Pinacoteca	São Paulo
Investigações: o trabalho do artista	Nuno Ramos, Iole de Freitas, Eduardo Kac e outros.	Itaú Cultural	São Paulo
Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo MAC - USP	Vários	Centro Cultural FIESP	São Paulo
A sombra das palmeiras	Arnulf Rainer	Centro Cultural FIESP	São Paulo

A visita de campo (mostras, galerias, exposições) foi uma estratégia de observação participante. Algumas dessas exposições exibiam obras dos entrevistados, outras não, mas todas as exposições podem ser localizadas no circuito erudito em maior ou menor grau. A visita às galerias é mais restrita; por exemplo, há uma galeria conceituada no circuito em São Paulo que não tem nenhum indicativo, nenhuma placa com o nome ou indicação de qualquer tipo, mantém a porta trancada e para entrar é preciso tocar uma campainha e anunciar-se. Uma exposição da amplitude da Mostra do Redescobrimento é mais aberta ao grande público (embora uma pesquisa realizada pela Datafolha tenha revelado que até meados de julho o público era predominantemente de camadas médias) e é oportunidade para observar reações do público não-iniciado diante de obras eruditas contemporâneas. A visita às exposições permitiu perceber os tipos de produção predominantes (a importância da arte conceitual, por exemplo), as tendências reveladas pelos curadores, os argumentos dos críticos, o contato do público com as obras, enfim, o circuito enquanto experiência – seja como pesquisadora ou espectadora.

Minha observação participante só se eximiu da produção propriamente dita. Mas esta pode ter sido a minha garantia de distanciamento e (possível) objetividade: estudo, mas não *produzo* arte. Provenho de uma formação profundamente conectada com a produção erudita (uma faculdade de artes é também instância legitimadora do circuito erudito, embora as relações centro e periferia também aí se imponham) e atuo profissionalmente dentro de uma faculdade de artes – o que significa quase que necessariamente um compromisso com uma produção erudita e *pura* (não por acaso o curso de *design*, para o qual também dou aula, é diferente do *bacharelado* em artes – coloca-se aí a distinção função utilitária versus função não-utilitária).

Dentre minhas motivações para compreender o circuito erudito está a preocupação sincera com a sobrevivência material de meus alunos, e suas visões do mercado às vezes

ingênuas (a rejeição, a idéia de uma produção à margem do mercado) outras vezes desencantadas (a impossibilidade da sobrevivência).

No segundo capítulo procuro realizar uma arqueologia da noção e papel do artista pré-moderno ao artista moderno na tradição ocidental ligando a discussão às questões levantadas pelo clássico trabalho de Marcel Mauss sobre a noção de pessoa ([1938]1974) e de Louis Dumont (1985) sobre o individualismo no Ocidente. Estabelecem-se as relações entre a figura do artista e uma ideologia individualista, que vai sendo complexificada a partir dos depoimentos e eventos que marcam a produção de arte contemporânea.

O terceiro capítulo, traz o material etnográfico sobre a infância dos artistas, momento de *socialização primária* como sugerem Berger e Luckmann (1983). Para esta questão utiliza-se também a noção de *habitus* desenvolvida por Bourdieu (1994). São tratadas as várias circunstâncias através das quais alguns dos entrevistados tornaram-se artistas, e este aspecto é analisado particularmente a par das noções de *projeto* e *campo de possibilidades* desenvolvidas por Velho (1994).

O quarto capítulo, refere-se ao lado cooperativo do trabalho do artista através de suas relações necessárias com o *marchand*, o galerista, o colecionador, o crítico, o curador (BECKER 1984).

O quinto capítulo faz uma reflexão sobre a relação entre o artista erudito e o público, o surgimento de algumas propostas contemporâneas que visam estabelecer uma espécie de autoria compartilhada apontando já para a busca de uma concepção de sujeito descentrado (HALL 2000); assim como trata da função comunicativa da arte, levantada principalmente por Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS In CHARBONNIER 1989).

O sexto capítulo trata do fazer artístico, no qual se identifica a ênfase contemporânea na *idéia*, no *conceito*, mais que no fazer (tecnológico) propriamente dito. O material etnográfico revela as sistemáticas de produção artística dos entrevistados.

As considerações finais empreendem algumas reflexões sobre uma abordagem antropológica da produção de arte contemporânea no ocidente, trazem algumas conclusões a respeito da relação complexa e profunda entre a noção de pessoa e a figura do artista no ocidente, amarra os dados analisados nos capítulos de desenvolvimento da dissertação e aponta para novas possibilidades de pesquisa.

2 AS DIVERSAS FACES DO ARTISTA NO OCIDENTE

- - *Queria que você falasse desde o começo, a infância...*
- - *Jura? Consulta homeopata? Olha, eu sou contra essa postura, que eu acho que a biografia é uma coisa... Eu não sei bem o que vai ajudar... pode até ser interessante assim, mas é muito... fica muito no pitoresco da vida do cara, fica muito no enaltecimento do mito do artista, sabe... Por que você não vai perguntar a história do historiador da arte? Noutro dia eu perguntei exatamente isso para um amigo meu que é historiador: Escuta, vocês fazem pesquisa sobre vida de historiador de arte? Entendeu assim o que está por trás? Que história é essa? Eu acho que isso é uma coisa que a modernidade fez, que é um saco, como diz o(?) Josué, é um projeto do Iluminismo, da modernidade... Eu acho que tô viajando demais aqui agora... Mas que eu acho que é uma visão assim ... mistificadora mesmo.*

Este capítulo visa a promover uma reflexão acerca de como os diferentes desdobramentos da figura do artista se relacionam com o surgimento da noção de indivíduo no Ocidente.

A epígrafe que abre este capítulo é parte da minha primeira entrevista do trabalho de campo. Em Florianópolis, liguei para uma artista de São Paulo e combinamos que, quando chegasse nessa cidade, entraria em contato com ela para acertarmos uma entrevista. Apesar de não me conhecer, ela marcou o encontro em sua casa. Chegando lá, tentei criar um clima de naturalidade, explicando um pouco sobre a minha pesquisa. Comecei a entrevista perguntando-lhe sobre a sua infância e recebi a resposta acima. Não tive muita oportunidade de explicar-lhe que não se tratava de explorar o “pitoresco” da vida do artista, pois ela não me deixava falar muito. Eu disse apenas que se tratava de uma abordagem antropológica, buscando perceber a trajetória pessoal do artista em relação ao

contexto social. Fiquei extremamente constrangida. A entrevista continuou e a artista narrou muito mais do que eu imaginava depois daquela primeira resposta tão arreada quanto a revelar sua vida. Em outro momento ela me interrompeu acusando-me de estar interessada na crônica e chamou-me de fetichista. Foi um tremendo aprendizado. Enquanto a entrevista transcorria, eu pensava que, se pudesse “sobreviver” a ela, as outras seriam bem mais fáceis. Havia claramente uma relação de poder, à qual eu, que precisava das informações da artista, deveria me submeter¹. A entrevistada abordou a questão da importância dada pela história da arte à biografia do artista².

Esta primeira experiência de campo demonstrou que havia necessidade de se realizar uma espécie de arqueologia da valorização da personalidade do artista e, conseqüentemente, de sua biografia. Além disso, era preciso analisar as diversas faces do artista no Ocidente a partir de uma abordagem antropológica e descobrir como as diversas transformações sofridas por esta figura relacionam-se com o surgimento do indivíduo ou com as várias formas que tomou a noção de pessoa no Ocidente.

A abordagem da história do artista na sociedade ocidental neste trabalho é, a princípio, linear, mas não é totalizante; tem intuito didático, e visa a cruzar a história do artista com o que a antropologia produziu sobre a história do surgimento do indivíduo (DUMONT 1985), da pessoa (MAUSS 1938), do sujeito (HALL 2000).

¹ Numa primeira experiência de campo, feita em Florianópolis, quando o objeto da pesquisa ainda estava por ser definido e cogitava-se a possibilidade de entrevistar artistas, de um circuito outro que não o erudito, a recepção foi bastante diferente. Havia muita disponibilidade por parte dos artistas que procurei em falar sobre sua vida e obra. Em nenhum momento fui constrangida ou acusada em razão das perguntas que fazia. A relação de poder estava invertida; eu representava o mundo acadêmico e os artistas representavam alguém cuja vida nunca havia sido um objeto de estudo. Sobre as relações de poder no trabalho etnográfico ver especialmente SEMINÁRIO TEMÁTICO ANTROPOLOGIA E SEUS ESPELHOS (1994: São Paulo).

² Na Teoria da Literatura, também se apontam críticas de uma abordagem histórica centrada na biografia, ou na cronologia dentro de um esquema “vida e obra” dos autores, em especial, dos partidários de uma estética da recepção, como Jauss (1994). Outro pensador importante nesse sentido é Wolfgang Iser, que elabora uma teoria do efeito estético, na qual o que deve ser analisado é “a relação dialética entre texto, leitor e sua interação” (1996,16).

É importante realizar esse breve histórico sobre a figura do artista no Ocidente para mostrar sua especificidade, uma vez que, como disse Sahlins, “(...) as diferentes ordens culturais têm seus modelos próprios de ação, consciência e determinação histórica – suas próprias práticas históricas” (SAHLINS 1990, 62).

2.1 O Artista Pré-Moderno

Embora seja na modernidade que a visão individualista do artista se exacerbe, o interesse pela figura do artista individual aparece desde a Antigüidade grega:

As assinaturas dos artistas gregos do século VI a.C. são os primeiros arautos da fama que o artista teria no futuro; e as referências dispersas na literatura dos períodos arcaico e clássico são as precursoras das biografias de artistas que surgiram como gênero literário autônomo no período helenístico, as primeiras desse gênero (KRIS & KURZ 1988, 18).

A fama de alguns artistas gregos sobreviveu às suas obras. É o caso de Zêuxis e Apeles. Entretanto, as referências a biografias ou a sobrevivência de nomes de artistas não significam em absoluto uma coincidência com a concepção e o prestígio modernos que tem o artista; até mesmo porque nesse momento não há separação da arte como fenômeno autônomo, que é uma das características da modernidade³. Há na Antigüidade uma separação entre a obra de arte e a personalidade do artista, “o mundo antigo venera a criação, mas despreza o criador” (HAUSER 1982, 170).

Os trabalhos manuais, nos quais se incluem a pintura e a escultura, são desprezados e associados à idéia de escravidão, principalmente porque o pintor e o escultor trabalham

³ “A modernidade (...) é a difusão dos produtos da atividade *racional*, científica, tecnológica, administrativa. Por isso, ela implica a crescente diferenciação dos diversos setores da vida social: política, economia, vida familiar, religião, *arte em particular*, porque a racionalidade instrumental se exerce no interior de um tipo de atividade e exclui que qualquer um deles seja organizado do exterior, isto é, em função de sua integração em uma visão geral, da sua contribuição para a realização de um projeto societal, denominado holista por Louis Dumont” (TOURAINÉ 1998,17 – sem grifo no original).

por dinheiro, enquanto o poeta é considerado hóspede e amigo de seu patrono. O trabalho do pintor e do escultor implica em esforço corporal e no manuseio de ferramentas e materiais sujos, ao passo que o do poeta não é materialmente observável. O desdém pelo trabalho pago, pelo trabalho produtivo é oriundo da natureza das ocupações aristocráticas, da guerra e dos jogos, que requerem coragem prática e aptidões especiais, aptidões estas consideradas honrosas, ao contrário da paciência e do esforço.

O historiador Arnold Hauser (1982) frisa que os primeiros poetas gregos, autores de encantamentos e versos oraculares e compositores de cânticos guerreiros ou lamentações fúnebres, sequer cogitavam criar qualquer coisa de individual; a poesia, anônima e destinada a toda a comunidade, tratava de sentimentos e idéias comuns a todos. Os “fetiches” produzidos e venerados nos templos, eram, segundo ele, “manifestações de uma arte grosseira de uma sociedade que mal conhece qualquer diferenciação de classes” (HAUSER 1982, 92)⁴. Na época heróica, o autor identifica “uma visão secular e *individualista*” (HAUSER 1982, 92) da classe superior, guerreira, que confere à poesia novo conteúdo e novas tarefas. O artista (neste caso o escritor ou poeta) perde o anonimato, e a poesia perde seu caráter ritual e coletivo.

Quanto ao período arcaico grego, Hauser afirma que o individualismo se torna saliente em todos os campos da vida cultural. Isso fica evidente com o fim dos poemas épicos compilados e com o início de uma tendência subjetiva na poesia, predominando a lírica. Porém, nas artes plásticas, a idéia do retrato como temos hoje, em termos de

⁴ Arnold Hauser é uma fonte importante em se tratando de um dos poucos autores que produziram uma “história social” da arte. Mas ele tem suas limitações. Sob um ponto de vista antropológico ele comete algumas faltas consideráveis, a começar pela concepção algo evolucionista (e a citação acima revela um ponto de vista evolucionista). Sua obra *História Social da Literatura e da Arte* aborda manifestações artísticas (que vão da arte Pré-histórica até o Movimento Impressionista) sob um ponto de vista linear. Contudo, revela muitos dados históricos conectados com eventos artísticos, de forma que foge à abordagem comum dos compêndios de História da Arte, que concentram seus esforços na descrição e análise dos elementos formais das obras de arte, e em como a arte se relaciona com ela mesma. E, voltando à citação – há relação necessária entre uma arte sofisticada ou grosseira e a diferenciação de classes? Em seguida, ele

semelhança com o retratado, o que poderia ser interpretado como um sinal do individualismo, ainda não aparece. É no século VI que aparece “um tipo de homem até então praticamente desconhecido: o artista com uma personalidade pronunciadamente individual” (HAUSER 1982, 111), fato evidenciado pela aparição das primeiras obras de artes plásticas com inscrições referentes ao autor.

Jean-Pierre Vernant (1999), ao analisar a tragédia grega (originada no fim do século VI), oferece um contraponto ao argumento de Hauser a respeito de um possível individualismo no período arcaico:

Para os gregos, nós o sabemos, o artista ou o artesão, quando produzem uma obra por sua *poiesis*, não são verdadeiramente autores dela. Eles nada criam. Seu papel é apenas encarnar na matéria uma forma preexistente, independente e superior à sua *tékhnē*. A obra possui mais perfeição que o obreiro: o homem é menor que sua tarefa. Da mesma forma em sua atividade prática, sua *prâxis*, o homem não está à altura do que faz (VERNANT 1999, 51).

O argumento de Vernant, a partir da análise da tragédia grega é que, o homem grego não é *agente* na mesma acepção do termo que usamos modernamente. O homem trágico é o resultado de uma sociedade dividida entre os valores do passado – a mitologia e os heróis, que têm realidade histórica – e os valores da *polis*, o surgimento do direito e o advento do cidadão. Este homem está em constante tensão entre a causalidade humana e a divina, uma vez que sua ação ora lhe é imputada, bom grado seu, com sua intenção, ora é atribuída à vontade dos deuses ou a um *daimon*, eximindo-lhe a intenção e a responsabilidade.

Vernant, através da análise do vocabulário jurídico que aparece na tragédia, verifica diferenças de sentido quanto à intencionalidade ou não de um delito. Antes do direito, a ação criminosa era resultado de uma poluição de forças demônicas que advinham de fora do agente; desta forma, a ação não emana do indivíduo, mas o envolve, e ele é tomado por ela.

compara a época heróica – já individualista e secular – com a anterior, e a usa como parâmetro para uma

É com o surgimento do direito que a noção de delito se modifica:

Delinea-se uma nova noção de delito. *A representação do indivíduo aí se acusa mais nitidamente.* Daí por diante a intenção aparece como elemento constitutivo do ato delituoso, em especial, do homicídio (VERNANT 1999, 36 – sem grifo no original).

Ou seja, a intencionalidade do delito revelaria a vontade do sujeito. Mas para Vernant, a Grécia clássica ainda não conhece a noção de vontade moderna:

Para o homem das sociedades contemporâneas do Ocidente, *a vontade constitui uma das dimensões essenciais da pessoa. Pode-se dizer sobre a vontade que ela é a pessoa vista em seu aspecto de agente, o eu visto como fonte de atos pelos quais ele não somente é responsável diante de outrem, mas também aos quais se sente preso interiormente.* À unicidade da pessoa moderna, à sua exigência de originalidade, corresponde o sentimento de realizar-nos no que fazemos, *de exprimir-nos nas obras que manifestam nosso eu autêntico.* À continuidade do sujeito que busca no seu passado, que se reconhece em suas lembranças, responde a permanência do agente, que é responsável hoje pelo que fez ontem e que sente sua existência e sua coesão internas na medida em que suas condutas sucessivas se encadeiam, se inserem num mesmo quadro para, na continuidade de sua linha, constituir uma vocação singular (VERNANT 1999, 25 – sem grifo no original).

Para Vernant, o homem grego não age nos mesmos termos que o homem moderno, não lhe cabe responsabilidade da decisão, a escolha, a causa de suas ações.

Em Aristóteles, o indivíduo aparece determinado por seu caráter (*êthos*) baseado na soma de disposições que se desenvolvem pela prática e se fixam em hábitos⁵, e onde a categoria da vontade também não tem lugar.

A tragédia é, então, etapa que marca os avanços do homem grego na direção da vontade. Na tragédia aparece também uma modificação que esboçaria o desenvolvimento de um individualismo, a separação do condutor e seu coro – é localizado aí o nascimento do teatro grego.

produção “sofisticada”, mas sob quais critérios?

⁵ Pierre Bourdieu retoma essas noções de Aristóteles, para reagir ao estruturalismo, e para evidenciar “as capacidades criadoras, ativas, inventivas, do *habitus* e do agente (...)” (BOURDIEU 1998, 61). Bourdieu quer atribuir à noção de *habitus* o caráter de um agente em ação.

No iluminismo grego, que se inicia no fim do século V, o homem parece abandonar as tensões trágicas:

O individualismo e o relativismo dos sofistas, o poder de ilusão e o subjetivismo da arte sua contemporânea exprimem o espírito do liberalismo econômico e de democracia – a condição espiritual de quem repudia a velha atitude aristocrática perante a vida, com toda a sua gravidade e magnificência, porque pensa que deve tudo a si próprio e nada aos seus antepassados e que dá livre curso a todas as suas emoções e paixões irrestritamente, porque tem absoluta convicção de que ‘o homem é a medida de todas as coisas’ (HAUSER 1982, 135).

Para Hauser é no século IV que aparecem na primeira categoria de novos assuntos artísticos o retrato e a biografia. Nessa época também o patrocínio do Estado é substituído pelas encomendas particulares, fato percebido também por Lévi-Strauss, que fala de uma individualização da clientela no século V (CHARBONNIER 1989, 53).

Jean-Pierre Vernant (1990) retoma a questão da figuração na Antigüidade grega, sublinhada também por Lévi-Strauss (CHARBONNIER 1989, 1983), ao estudar a passagem da “presentificação do invisível à imitação da aparência”, ou seja, identifica o momento em que a presentificação religiosa cede lugar à representação figurada, à *mimesis*, em especial com o surgimento da estátua, na qual a representação assume um sentido completamente novo, ainda que não totalmente despreendido do caráter sagrado. O aparecimento da estátua marca a transição do culto do ídolo familiar ao culto público, a imagem impessoal de uma divindade feita para ser vista. Há uma reciprocidade entre o surgimento do templo, construído pela cidade e o surgimento da estátua, objeto de culto público.

Apesar do artista grego sobreviver às suas obras, é preciso frisar a função eminentemente utilitária da arte grega. A arte nesse contexto é avaliada conforme sua eficácia para os fins para os quais tinha sido feita, assim como a influência boa ou má que

causava. O artista é um manufator, designado pelo nome de oficial (*technites*) ou artífice (*demiourgos*):

Não se conhecia diferença alguma de categoria, como a que hoje em dia se supõe, entre o artista criador e o artífice habilidoso nas técnicas do seu ofício. A idéia de criatividade (no sentido moderno, romântico) em conexão com as artes inexistia na filosofia grega. Igualmente estranha à mentalidade grega era a idéia da arte como ‘expressão’ da personalidade do artista” (OSBORNE 1990, 33).

É interessante observar a arte grega e romana. Se nascem na Grécia os retratos, é a arte romana que desenvolve uma arte menos idealizada que realista, onde encontramos retratos que visam estabelecer semelhança com o retratado, com suas rugas e verrugas.

Em especial a escultura do retrato encadeou-se com a antiga tradição romana do culto aos retratos dos antepassados, ainda que relativamente restritos aos funerais aristocráticos, mas que é responsável pelo naturalismo imediato e despido de formalismo do retrato romano.

Marcel Mauss (1938, 1974), em seu célebre estudo sobre a noção de pessoa, comenta que os romanos estabeleceram parcialmente esta noção. A pessoa, em Roma, é um “fato fundamental do direito. Em direito, dizem os juristas: nada há além das *personae*, das *res* e das *actiones*” (MAUSS 1974, 227). À pessoa jurídica, sucede, por influência do estoicismo, a pessoa moral; é acrescentado um sentido moral ao sentido jurídico “um sentido de ser consciente, independente, autônomo, livre, responsável” (MAUSS 1974, 233-4). Surge a “pessoa moral consciente”.

O cristianismo transforma a pessoa moral em entidade metafísica: “nossa noção de pessoa humana é ainda, fundamentalmente, a noção cristã” (MAUSS 1974, 235). Com o cristianismo, “colocou-se a questão da unidade da pessoa, da unidade da Igreja, por relação com a unidade de Deus” (MAUSS 1974, 235). Há ainda a unidade das três pessoas, a Trindade; unidade das duas naturezas de Cristo: “é a partir da noção de *um* que a noção de

pessoa foi criada, penso que a propósito das pessoas divinas, mas ao mesmo tempo, a propósito da pessoa humana, substância e forma, corpo e alma, consciência e ação” (MAUSS 1974, 236). Surge a pessoa sob o conceito “substância racional indivisível, individual” (MAUSS 1974, 236).

Também para Louis Dumont, o individualismo tem origem com os primeiros cristãos.

Assim, quando falamos de ‘indivíduo’, designamos duas coisas ao mesmo tempo: um objeto fora de nós e um valor. A comparação obriga-nos a distinguir analiticamente esses dois aspectos: de um lado, o sujeito *empírico* que fala, pensa e quer, ou seja, a amostra individual da espécie humana, tal como a encontramos em todas as sociedades; do outro, o *ser moral* independente, autônomo e, por conseguinte, essencialmente não-social, portador dos nossos valores supremos, e que se encontra em primeiro lugar em nossa ideologia moderna do homem e da sociedade. Deste ponto de vista, existem duas espécies de sociedades. Quando o Indivíduo constitui o valor supremo, falo de *individualismo*; no caso oposto, em que o valor se encontra na sociedade como um todo, falo de *holismo* (DUMONT 1985, 37).

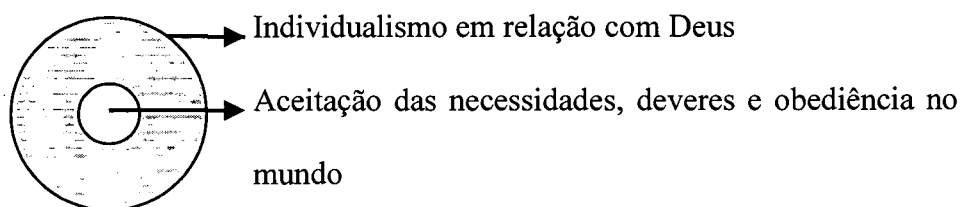
É a história do individualismo como ideologia moderna que interessa a Dumont. O individualismo como valor supremo na sociedade ocidental moderna surgiria a partir do renunciante do mundo social, modelo que ele toma da Índia, mas que identifica como origem do individualismo moderno.

Dumont identifica já no período helenístico o abandono do mundo social. As escolas dos epicuristas, cínicos e estóicos apresentam diferentes variedades de “renúncia” do mundo. O próprio exercício de inquirição racional mantido por gerações de pensadores deve, segundo Dumont, ter alimentado o individualismo: “pois a razão, se é universal em princípio, opera na prática através da pessoa particular que a exerce, e ganha predomínio sobre todas as coisas, pelo menos implicitamente” (DUMONT 1985, 41). Os filósofos helenistas estabeleceram como ideal superior o do “sábio desprendido da vida social”.

No cristianismo, através dos ensinamentos de Cristo e de Paulo, o cristão é um “indivíduo-em-relação-com-Deus”:

A alma individual recebe valor eterno de sua relação filial com Deus e nessa relação se funda igualmente a fraternidade humana: os cristãos reúnem-se no Cristo, de quem são os membros. Essa extraordinária afirmação situa-se num plano que transcende o mundo do homem e das instituições sociais, ainda que estas procedam também de Deus. O valor infinito do indivíduo é, ao mesmo tempo, o aviltamento, a desvalorização do mundo tal como existe: é postulado um dualismo, estabelece-se uma tensão que é constitutiva do cristianismo e atravessará toda a história (DUMONT 1985, 43).

Dumont sugere o seguinte esquema dos pólos opostos ordem mundana/valores absolutos:



A figura demonstra a subordinação da vida mundana (o círculo interno), o holismo normal da vida social, pelo valor supremo do elemento extramundano (representado na figura pelo círculo externo):

O que acontecerá na história é que o valor supremo exercerá pressão sobre o elemento mundano antitético que ele encerra. Por etapas, a vida mundana será assim contaminada pelo elemento extramundano até que, finalmente, a heterogeneidade do mundo dissipa-se por completo. Todo o campo estará então unificado, o holismo terá desaparecido da representação, a vida no mundo será concebida como suscetível de harmonizar-se totalmente com o valor supremo, o indivíduo-fora-do-mundo se converterá no moderno indivíduo-no-mundo (DUMONT 1985, 45).

A arte do primeiro cristianismo é uma arte anônima, na qual todos os valores naturalistas alcançados na Antigüidade se dissipam em favor do fim último da arte paleocristã, que é o de levar a mensagem de Cristo aos primeiros cristãos analfabetos. Não há registros do nome dos artistas, não há retratos.

A partir do momento no qual o Cristianismo torna-se a religião oficial do Império romano, há uma fusão dos domínios mundano e extra-mundano, surge o Estado Cristão. Em especial os mosaicos bizantinos de Ravena revelam o Cristo Entronizado – Cristo-Imperador; ou o Imperador Justiniano e a Imperatriz Teodora santificados. A representação é imaterial, o realismo cede lugar ao simbólico, a frontalidade (expressão hierática por excelência), abandonada no classicismo grego, é retomada⁶. Entretanto, o retrato volta a aparecer.

A arte da primitiva Idade Média revela a presença desse mundo extramundano: os fundos dourados, renúncia à profundidade e perspectiva espaciais e a simplificação e estilização dos corpos, revelando sua imaterialidade (remetendo à dicotomia corpo e alma, dualismo que tem sua origem na filosofia platônica⁷ e que é absorvido pelo cristianismo).

A partir do fim do Império Carolíngio vemos prevalecer a produção artística realizada nos mosteiros. Conviria lembrar aqui um outro momento em que a produção artística provém do renunciante do mundo, no romantismo, no século XVIII e depois, esse valor do artista como renunciante do mundo volta a aparecer, naturalmente com outras conotações.

Aos mosteiros atribui-se a influência na posterior organização do trabalho, que será mais tarde exercida pelas guildas medievais. Nas oficinas dos mosteiros, a produção era realizada com método, e vamos encontrar lugar também para a investigação técnica. Funcionavam também como instituições de ensino de arte, preparando jovens artistas – alguns nomes de professores que atuaram nestes locais sobreviveram.

A auto-suficiência dos mosteiros é também fator importante em direção a uma valorização do trabalho manual, praticada na vida monástica. Havia também trabalhadores

⁶ O próprio ícone bizantino é teofania (DURAND1995, 27).

⁷ Cf. MORRIS (1994).

(operários, ourives, mestres canteiros, trabalhadores de madeira e metal) livres, ambulantes, que eram empregados temporariamente nos mosteiros e cortes.

Quanto ao papel da mulher artista na Idade Média, Chadwick (1999) ressalta a indiferenciação do trabalho quanto ao gênero pelo próprio contexto do sistema feudal, os imperativos econômicos exigindo a participação da mulher nos meios produtivos. É apesar da organização hierárquica da Igreja reforçar distinções de classe na sociedade, com base num conjunto completo de teorias sobre a inferioridade natural das mulheres, que pode ser remetido à Grécia antiga e ao Velho Testamento, durante o feudalismo as mulheres não perderam todos os seus direitos legais, *status* e poder econômico. Frequentemente administravam grandes Estados enquanto os homens estavam na guerra ou ocupados em outro lugar com negócios; a partir do século XIII o rápido crescimento do comércio e da vida da cidade produziu uma classe de trabalhadoras urbanas (CHADWICK 1999, 47).

Antes disto, o convento na Idade Média oferecia uma vida alternativa para o casamento, lugar para não conformistas e mulheres intelectuais. Entretanto eram-lhes vedadas as formas de poder pelas quais a Igreja exercia controle, como a pregação e o ofício divino.

Haviam mosteiros duplos, e há registros de abadessas poderosas e instruídas, pertencentes a famílias nobres, que dirigiam “escritórios” nos quais manuscritos eram copiados e ilustrados. Há registros de obras ilustradas por mulheres, embora, em geral, não haja distinção entre trabalho de mulheres e homens nos mosteiros mistos, instituição que só desaparecerá no século XI. Depois do século XIII as mulheres parecem desaparecer da produção profissional.

O trabalho artístico realizado nos mosteiros é, depois, no movimento Romântico, idealizado em seu anonimato e coletividade. Mas, segundo Hauser, aparecem nomes de artistas, em especial de monges (que efetuariam os registros do nome de artistas

eclesiásticos dando primazia aos seus irmãos religiosos); existem várias miniaturas assinadas; assim como, nos monumentos arquitetônicos, foi possível estabelecer o nome de vinte e cinco mil artistas (ainda que, em muitos casos, o nome na inscrição refira-se à pessoa que encomendou a obra). Apesar de o monge artista não ter ficado completamente anônimo, a idéia do individual e do particular lhe são estranhas (HAUSER 1982, 246).

A primitiva Idade média, no auge do sistema feudal – que corresponde ao período românico - apresenta, segundo Hauser, uma estrutura espiritual pré-individualista, de acordo com uma economia pré-capitalista e pré-racionalista :

A cultura feudal, que é essencialmente antiindividualista, favorece o que é geral e homogêneo, tanto na arte como em outros campos, e luta por uma representação do mundo em que tudo é estereotipado, tanto as fisionomias como as roupagens, tanto as mãos que gesticulam como as pequenas árvores desenhadas como ramos de palmeiras e montanhas hirtas e agudas como se fossem de lata (HAUSER 1982, 260).

Estas características só apresentam mudança no século XI com o reviver do comércio e da vida urbana. Nesse momento já se percebem indícios de um direcionamento para uma maior autonomia pessoal, por exemplo através da mudança da concepção de solidão (antes destinada apenas aos fortes, heróis, cavaleiros errantes ou loucos). Durante a Idade Média, como demonstra Duby (1990), várias transformações convergem na direção de uma maior valorização do indivíduo: a reabilitação da nudez; o valor dado à beleza física como afirmação da identidade no seio do coletivo; a privatização do campo religioso (alguns homens e mulheres que recusavam a mediação de especialistas pretendendo comunicar-se pessoalmente com o Espírito e ganhar a salvação por suas obras, foram perseguidos como hereges, mas posteriormente a Igreja respondeu a essa demanda com várias iniciativas que tornavam os exercícios religiosos mais pessoais: a confissão auricular e a eucaristia por exemplo); o surgimento do retrato, dos auto-retratos; a difusão do espelho; o uso da correspondência privada; o hábito de escrita de um diário.

A escultura românica, no século XII apresenta traço expressionista, e os santos, profetas e apóstolos são representados como figuras frágeis, alongadas, sublinhando os valores ascéticos. A deformação encontrada não só na figura humana, mas nos animais, criaturas, monstros, mostra o mundo transcendente, o fantástico, expressa o que é espiritual e, portanto, não regido pela experiência sensorial. Os temas frequentes são a Paixão de Cristo e o Juízo Final, a arte é uma extensão do serviço divino.

O retrato românico é um “aspecto da memória votiva oficial”, é encontrado nos quadros votivos de manuscritos ou nos monumentos sepulcrais das igrejas e é tratado ainda sem preocupação com as características individuais da pessoa retratada. Nos túmulos do período românico, diferentemente da primitiva arte cristã, a pessoa do morto é o principal assunto da obra.

O gótico inaugura uma arte mais naturalista, influenciada pela teologia de São Tomás, que prega que todas as coisas reais têm relação imediata com Deus. Nota-se na escultura um apreço pelo individual, com acento na expressão e singularidade de cada figura.

O sistema de guildas pode ter origem na Antigüidade, em Roma⁸, mas teria entrado em colapso quando do fim do Império Romano, para somente ser retomado no século XIV - segundo Hauser (1982, 334), ou no século XI e XII, segundo Feldman (1995, 64). Eram associações de artesãos independentes⁹ que visavam a proteção da competição vinda de fora, através de procedimentos como regulamento de preços e salários, estabelecimento de

⁸ O sistema de guildas pode ter se originado no Império Romano, ou com as fraternidades germânicas, ou ainda com grupos de servos fugidos, ou talvez possa ter sido uma instituição totalmente nova. (FELDMAN 1995, 64)

⁹ Artesãos associados de maneira independente era o que diferenciava as guildas do sistema anterior, as *lodges*, nas quais os trabalhadores eram organizados hierarquicamente. A reestruturação urbana é que permite que os artesãos se libertem da corporação e se fixem em oficinas independentemente. Essa mudança também está ligada com a transformação na demanda, antes formada somente pela Igreja, e com o advento da cidade, ampliada para um mercado regular, a burguesia.

padrões de qualidade (dos materiais empregados e do trabalho realizado), regras de formação do profissional, controle da produção, monopolização do mercado¹⁰.

Mudanças na natureza do trabalho do artesão (pintor, escultor) estavam ligadas diretamente a uma mudança da clientela, a burguesia (e o último período do Gótico é o período da classe média próspera). Produzem-se peças de menor tamanho (tabernáculos e painéis de pinturas) e de menor preço, portanto, mais acessíveis à classe média. O desenvolvimento da economia monetária incentivava uma produção da pintura e escultura para a venda.

Se a pintura e a escultura são objetos de consumo da classe média, os impressos são a arte do povo, do homem comum. A gravura em madeira e as estampas, são os primeiros produtos populares; são esses os primeiros exemplos perfeitos da produção em massa (HAUSER 1982, 352). O advento da imprensa, da reprodução, modifica a relação com a obra de arte¹¹, despessoaliza a relação entre público e artista.

É no Renascimento que há uma mudança bastante expressiva no *status* do artista. Os artistas do primitivo *Quattrocento*, são considerados como artesãos de uma classe mais elevada, e ainda estão sujeitos às regras das guildas. O que os habilita a viver como artistas profissionais é a instrução completa de acordo com os regulamentos das guildas. A instrução, feita com um mestre durante dois a oito anos, realiza-se em oficinas e é eminentemente prática, com rudimentos de leitura, escrita e aritmética. O aprendiz, que iniciava o aprendizado com cerca de doze anos, deveria realizar tarefas como preparar tintas e pincéis, imprimir gravuras. Num estágio posterior, executava a transposição para os painéis de composições individuais; detalhes do vestuário e das partes do corpo menos

¹⁰ É interessante observar que os membros das corporações tinham um papel social de destaque. O mestre artesão era visto como um membro decente, honorável, responsável da sociedade. A integridade moral, a posição na Igreja, a participação nos eventos cívicos, o compromisso com a família (o mestre deveria ser casado) eram básicos para o sistema de guildas. (FELDMAN 1995, 68)

¹¹ Em especial, ver BENJAMIN (1980).

importantes; e a partir de esboços e indicações podia finalizar alguns trabalhos. Até o fim do século XV o trabalho artístico ainda se realiza de forma inteiramente coletiva.

Mudam-se também o caráter das encomendas. Na primitiva Renascença ainda se fazem especificações de material a ser empregado, mas já em 1531, um colecionador¹² encomenda uma obra a Michelângelo deixando-o à vontade para que escolha uma pintura ou escultura. Os honorários dos artistas no século XV já são altos, de modo que muitos artistas viviam com certa independência econômica (Rafael e Ticiano viveram como grandes senhores; Michelângelo ficou rico).

A emancipação do artista das guildas e do espírito do artesanato aparece nos escritos de Leonardo da Vinci e em Alberti, que defende uma educação não só prática, nas oficinas, mas teórica, nas escolas. São adotados métodos científicos já no *Quattrocento*, com rudimentos de geometria, perspectiva, anatomia; mas Leonardo postula a pintura como uma espécie de ciência natural exata¹³.

A diferenciação da formação do artista, transformando-se de prática em científica faz-se sentir no espaço destinado à mulher artista. A educação da mulher, durante a Renascença, tinha os ensinamentos concentrados nas virtudes cristãs e morais, primariamente em casa ou no convento. A mulher letrada era “essencial para as famílias mercantis da nova classe média florentina”, as meninas eram treinadas para o casamento e o claustro. O ideal humanista preconizava a “domesticação burguesa da mulher” (CHADWICK 1999, 71), e eram virtudes femininas a castidade e a maternidade. Seu domínio é o mundo privado (a distinção público e privado não era tão clara na Idade Média), e são ressaltados a modéstia, fidelidade, passividade, atratividade física, castidade antes do casamento e fidelidade depois.

¹² Já existiam coleções na Roma Antiga – por isso a maioria das esculturas “gregas” são, na verdade, cópias romanas.

Os meninos progrediam do ensinamento em casa para a educação pública organizada em torno das questões da comunidade que consistiam em leitura, escrita e aritmética, com precedência da matemática por causa da orientação para os negócios na sociedade florentina. A arte do *Cinquecento*, em especial a pintura, estava profundamente conectada com princípios matemáticos comerciais e com regras para acessar a capacidade cúbica de barris e outros objetos¹⁴.

A perícia em matemática e a habilidade para desenhar são requeridas agora para o artesão-engenheiro, e este conhecimento é vedado à mulher:

Camponeses, mulheres e os pobres urbanos tinham quase nenhuma parte a desempenhar na renascença cultural orientada para o crescimento e embelezamento das cidades como uma questão de orgulho cívico, e salientando um modelo de produção no qual as criações do homem são paralelas às de Deus e carregam com elas o mesmo poder implícito sobre os objetos que a riqueza confere (CHADWICK 1999, 70 – minha tradução livre).

A Renascença marca a passagem da mulher produtora de arte à mulher como objeto a ser representado¹⁵. Os retratos de perfil são documentos de gênero, descrevem posição, identidade, riqueza e posição social. Grifam o ideal de mulher na época: versão de feminilidade, riqueza, linhagem evidenciada pelo cuidadoso catalogamento dos objetos dos ricos lares florentinos, a joalheria, os brocados e sedas, os emblemas e escudos de família. Nesses retratos idealizados, qualidades materiais e espirituais são colocadas:

Seus comportamentos de virtude, piedade, e submissão a autoridade do marido, Igreja, e estado, essas figuras femininas não olham, elas são voltadas e apresentadas como superfícies a serem vistas. A mesma convenção preside os retratos masculinos, mas é certamente significativo que pelo meio do século as vistas de perfil masculinas foram abandonadas em lugar de vistas de três quartos. Os retratos de mulheres

¹³ Ressalta-se aqui o caráter científico da obra de Leonardo, que também era engenheiro, botânico, e dissecava cadáveres, numa época em que isso era proibido.

¹⁴ Sobre o assunto, ver em especial o estudo de Baxandall (1991), cujo alto valor para reflexão antropológica foi ressaltado por Geertz (1997) e Bourdieu (1996).

¹⁵ Ver análise de BERGER (1987) sobre a mulher representada, vigiada, vista, por um “espectador que pressupõe-se ser um homem” (1987, 58).

só seguiram o exemplo em 1470 (CHADWICK 1999, 76 – minha tradução livre).

A mulher artista na Renascença só aparece no século XVI, mas não está em pé de igualdade com os artistas masculinos. Não pode comercializar suas obras, que são dadas como presentes; se recebida por uma corte, como é o caso de Sofonisba Anguissola (convidada da corte espanhola), não é com o *status* de artista, mas como “*lady-in-waiting*” (e seu salário corresponde a essa posição). Sua virtuosidade como artista está ligada à sua virtuosidade como mulher, com base nos ideais humanistas, a modéstia, a paciência e a virtude.

O artista como figura individual valorizada já aparece por exemplo, em Dante, que ergue um monumento imortal aos mestres Cimabue e Giotto, assim como Petrarca louva o pintor Simone Martini. A primeira metade do Quatrocento deu início à biografia do artista, com a biografia de Brunelleschi e a autobiografia de Ghiberti (as autobiografias surgiram no século XIII):

Tudo isso significa quanto a atenção é desviada para a pessoa do artista. Os homens começam a ter consciência de sua força criadora, no moderno sentido da palavra, e há cada vez mais indícios do crescente auto-respeito do artista (HAUSER 1982, 429).

Há assinaturas de todos os principais artistas da Renascença, e é nessa época que surgem também os auto-retratos.

Os artistas passam a produzir independentemente de encomendas, e muitas vezes não concluem encomendas. Os esboços e desenhos são também valorizados, como registros do processo de invenção artística e marcas do gênio – esse fato distingue o valor objetivo dado à obra de arte na Idade Média do valor pessoal atribuído à arte na Renascença.

Essa mudança fundamental ocorre no início do *Cinquecento*, e é Michelângelo o exemplo mais claro:

Miguel Ângelo é o primeiro exemplo do artista moderno isolado e avidamente estimulado – o primeiro a ser completamente possuído pela sua idéia e para quem não existe nada mais senão sua própria idéia – que tem um profundo sentido da responsabilidade para com os seus dons e considera seu gênio artístico uma força poderosa e super-humana. Atinge-se aqui um grau de grande soberania, à luz da qual todas as primitivas concepções de liberdade artística se transformam em nada. Agora, e pela primeira vez, ele torna-se o gênio, tal como o reconhecemos desde a Renascença. Completa-se a modificação final: já não é a arte do pintor, mas o próprio homem, que é o objeto de veneração e que se torna moda (HAUSER 1982, 431).

É da Renascença que se origina a idéia do artista como gênio, dádiva de Deus, força inata e individual, personalidade autocrática que transcende a tradição, a teoria e as regras.

A história da arte como história da vida dos artistas tem sua origem na obra de Giorgio Vasari, “*Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*”, de 1550. Vasari compilou biografias de grandes artistas da época, mas sua concepção histórica não é a mesma de hoje. Reproduz esquemas biográficos cuja origem remonta à Antiguidade, atribuindo caráter heróico ao artista, ressaltando o dom inato que vêm à tona desde a infância, o reconhecimento desse talento por um padrinho ou mestre, depois o aprendizado e superação do mestre, o triunfo sobre obstáculos que lhe são impostos, os desígnios do acaso, a elevação de classe social, o artista divino¹⁶.

O gênio do Renascimento coincide com o “sujeito cartesiano” (HALL 2000, 27), sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento.

Louis Dumont identifica no século XV o fim de um processo. É com a teocracia calvinista que a dicotomia hierárquica entre o elemento mundano e o valor extramundano desaparece: “O indivíduo está agora no mundo e o valor individualista reina sem restrições nem limitações. Temos diante de nós o indivíduo-no-mundo” (DUMONT 1985, 63). Há um *continuum* entre vida material e espiritual. A predestinação sublinha o caráter

¹⁶ Sobre o assunto ver: KRIS; KURZ (1988) e NEUMANN (1992).

individualista, o eleito pela graça divina deve glorificar a Deus no mundo, e nele exerce sua vontade na ação.

2.2 O Artista Moderno

Ao falar-se seja de modernidade, seja de modernismo, vem à tona uma miríade de autores. Esse não é o foco do trabalho, mas faz-se necessário traçar um panorama do período para verificar as implicações que a figura do artista sofreu, assim como perceber conexões e diferenças com a figura do artista contemporâneo.

O artista moderno é um desdobramento do artista gênio do Renascimento, mas ocorrem algumas mudanças fundamentais na figura do artista romântico, exemplar peculiar do artista moderno.

O romantismo marca a nova significação que assumiram os conceitos de gênio, imaginação criadora, originalidade, expressão, comunicação, simbolismo, emoção e sentimento (OSBORNE 1990, 179). O gênio renascentista era inspirado por forças exteriores, ao passo que o gênio romântico tem a inspiração em si mesmo, na parte inconsciente de seu ser. O gênio é um dom natural, aptidão mental inata, como preconiza Kant (1724-1804)¹⁷, e é valor fundamental a originalidade, e jamais a imitação, a servidão ao gosto estabelecido, o trabalho de acordo com regras pré-estabelecidas. O gênio é um criador. Como figura única, de sensibilidade superior, deve expressar sua natureza superior, para que os menos afortunados possam entrar em contato e comungar com sua personalidade:

¹⁷ “*Gênio* é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”; e ainda “a arte bela é possível somente como produto do gênio” (KANT 1995, 153).

É o próprio artista gênio que está sendo expresso. *O verdadeiro tema de toda obra de arte é o artista*. E através da obra de arte o espectador estabelece um contato emocional afinado com o artista (OSBORNE 1990, 182 – sem grifo no original).

Luiz Fernando Dias Duarte (1983) declara que o estatuto do gênio tem um papel fundamental na construção do Sujeito Moderno, no sentido de um comportamento desviante, de diferença e alteridade, que representa uma função exemplar, “um parâmetro contra o qual recortar e construir as identidades sociais legítimas” (DUARTE 1983, 12). A noção de gênio está profundamente ligada à noção de sujeito moderno, e à noção de indivíduo. Ressalta o paradoxo de que a noção de indivíduo, caráter estruturante, valor fundamental de nossa cultura (assertiva tomada de Dumont), seria o nosso “valor encompassador”, justamente um princípio que nega a totalidade, “que segmenta, privatiza, individualiza” (DUARTE 1983, 6). Faria parte deste valor encompassador, cuja lógica é a da segmentação, da individualização; fomentar a alternativa, o desvio, a mudança cultural (daí o campo fértil para o surgimento da noção de gênio). Duarte enuncia que outra grande vertente do Sujeito Moderno é a “cultura do Ego”, na qual há uma acentuação radical da individualização, que traria consigo a ideologia do “cultivo interior”, o incentivo ao desvio, intrínseco “à difusão dos temas da ‘originalidade’/ ‘singularidade’/ ‘criatividade’(...)” (DUARTE 1983, 25-6), temas intrinsecamente relacionados com a figura do artista moderno.

A imaginação é de importância central, porque através dela o artista amplia sua experiência pessoal real, que deve ser transcendida.

O artista romântico se contrapõe ao artista neoclássico, em vários aspectos, inclusive quanto à questão formal da arte, que não analisaremos aqui. Pierre Bourdieu (1998) adverte que, para a compreensão do nascimento da pintura moderna na França do fim do século XIX, é preciso analisar a instituição acadêmica francesa. Para o autor, o fim

da instituição acadêmica representaria o surgimento do *meio artístico*. Esse ponto é vital para a pesquisa, porque compreende duas questões fundamentais: o surgimento de uma arte autônoma no Ocidente (a separação arte e vida) e o nascimento da figura do artista “marginal”, “renunciante-do-mundo”.

O pintor acadêmico do século XIX tem uma formação bastante específica, com regras determinadas, etapas de ordem técnica a serem cumpridas (aulas de modelo vivo, cópias de obras antigas)¹⁸, seqüências de concursos até a obtenção do Grande Prêmio, que corresponde à estadia na Villa Médicis, em Roma, onde, mantido pelo governo com uma bolsa, deve realizar rígida produção orientada pelos mestres franceses; até as encomendas oficiais. Os pintores nesse contexto são “puros produtos da Escola”, são mestres:

A diferença maior em relação ao artista no sentido moderno do termo está em que eles não têm uma ‘vida’ digna de ser contada e celebrada, mas sim uma *carreira*, uma sucessão bem definida de honras, da Escola de Belas-Artes ao Instituto, passando pela hierarquia de recompensas atribuídas na época das exposições no Salão (BOURDIEU 1998, 260).

Os artistas acadêmicos eram “formados na imitação dos seus mestres e ocupados em formar mestres à sua própria imagem” (BOURDIEU 1998, 261). A obra de arte acadêmica não deve conter em si nada de pessoal (até os vestígios das pinceladas, marcas pessoais do trabalho do artista, são eliminadas, veladas), mas ao contrário, deve demonstrar sua obediência às regras acadêmicas e a primazia do conteúdo e exibição de uma cultura letrada – cultura literária dos liceus, as línguas e literaturas antigas. O quadro é feito para

¹⁸ A questão técnica, de suma importância na formação acadêmica, foi gradualmente abandonada em diversos momentos durante a modernidade. Se não mais essencial no circuito erudito de arte contemporânea, cuja produção pode ser inclusive “terceirizada”, há uma espécie de “nostalgia” do senso comum com relação à técnica; o desenho anatômico, o “acabamento”, o virtuosismo da representação da realidade como era operada pelos acadêmicos, a sua atenção ao detalhe, às qualidades dos materiais representados. A arte ocidental erudita, em especial de cunho mais conceitual, abandona esse valor. O momento simbólico desse abandono pode estar no episódio (lendário ou não) do abandono da pintura pelo pai de Picasso ao perceber que o filho aos treze anos já o havia superado em termos técnicos. Para o antropólogo Alfred Gell a arte é um componente de tecnologia (GELL 1992, 43). Objetos de arte são aqueles que demonstram um certo nível de excelência adquirido, objetos feitos, produtos de técnicas. Para ele, a obra de arte é inerentemente social porque media uma relação assimétrica entre dois seres (o que domina o processo técnico e o que não domina). O encantamento sempre vem do reconhecimento do processo pelo qual o objeto de arte foi feito, em como os materiais foram transformados.

ser lido, seu caráter é narrativo, e o enunciado histórico ou referência literária devem ser expostos de forma clara, os símbolos são convencionais. Essa narração, essa função comunicativa é posta a serviço de significações morais (daí o escândalo da nudez mundana em Courbet e Manet) e políticas (num primeiro momento os valores da Revolução de 1789, noutro momento posterior, a exaltação de Napoleão)

A arte acadêmica é uma arte estatal, o artista é um funcionário estatal, porque é a Escola, o Estado que garante o valor dos pintores através de uma relação privilegiada com o mercado representado pelos Salões, principal mercado disponível, sendo o júri formado com exclusividade por artistas acadêmicos.

Esse rígido controle sobre os mecanismos de reprodução, reconhecimento, consagração de produtores de obras, mecanismo de defesa do corpo (artístico) recebe um golpe fatal do próprio seio do Estado, que em 1863, devido a fortes pressões, cria o Salão dos Recusados, que desautoriza a exclusividade da nomeação (antes absoluta, restrita a esse corpo acadêmico) do que é arte e de quem é artista. Há, então, uma proliferação de produtores, que proporciona o desenvolvimento,

fora da instituição, depois contra ela, de um meio artístico negativamente livre - a boemia – que será ao mesmo tempo o laboratório social do modo de pensamento e do estilo de vida característicos do artista moderno e o mercado em que as audácias inovadoras em matéria de arte e arte de viver encontrarão o mínimo indispensável de gratificações simbólicas (BOURDIEU 1998, 278).

A emergência do campo artístico, segundo Bourdieu, implica no surgimento da *atitude estética* e inventa o *olhar puro*. Todos fenômenos localizados, possibilitados por determinadas condições sociais. Quanto a esse ponto crucial do nascimento da estética (não somente enquanto disciplina, mas exatamente como coloca Bourdieu, enquanto atitude) vale ressaltar o ponto de vista de Overing (1993) que recusa a estética como categoria trans-cultural. Para a antropóloga, a estética é uma categoria específica da era

modernista, que depois de Kant, destacou “as artes” do social, do prático, do moral, do cosmológico, do cotidiano e do produtivo (1993, 10). A crítica de Joanna Overing à categoria estética fundamenta-se em sua experiência etnográfica entre os Piaroa, entre os quais não existe “artista”, não existe “objeto de arte” de forma independente. Todas as formas de arte para os Piaroa são “tecnológicas”, desempenham um papel essencial dentro do processo produtivo e seu significado é social, política e cosmologicamente contextualizado.

O artista depois do romantismo, depois do nascimento da estética, opera um movimento paradoxal de reafirmação de uma arte destacada (com o afastamento do público em geral e a não identificação com a função comunicativa) e a tentativa de reconexão entre arte e vida (pelo menos no discurso).

O artista boêmio é um não-conformista e deliberadamente um *outsider*, um marginal. Para ele, as convenções sociais são corruptas e não levam à verdade. Sob esse ponto de vista, os boêmios assumem uma atitude de desafio, de afronta às convenções. A sociedade oficial oprime os “espíritos livres”, o talento original, e é composta por pessoas “respeitáveis”, ou, em outras palavras, “mediócras”.

O boêmio rompe os laços familiares, a não ser que seja para receber ajuda financeira. Muitos foram sustentados pela família durante toda a vida. Muitos artistas modernos provêm de um meio social burguês, que no entanto desprezam e renegam. Os problemas financeiros são parte da vida do artista boêmio. Sua compensação é a liberdade, o sentimento de autenticidade pessoal, e talvez, a imortalidade.

Apesar de o artista boêmio “desprezar a sociedade”, ele cria redes próprias de sociabilidade. Não é no público que o artista vai encontrar compreensão e apoio, uma vez que a função comunicativa da arte fica agora em segundo plano (a função primordial nesse momento é a auto-expressão, ou ainda a renovação formal). Com o artista romântico

estabelece-se uma espécie de abismo entre a arte e o público (a questão arte e público e a função comunicativa serão desenvolvidas mais adiante), e ele busca o reconhecimento de seus pares.

Alain Touraine (1994) realiza um panorama profundo da modernidade, no qual ressalta como idéias principais a racionalização e a subjetivação. Para o autor, a idéia de modernidade substitui Deus no centro da sociedade pela ciência, deixando as crenças religiosas para a vida privada. O indivíduo está submetido às leis naturais, não à vontade de um ser supremo. Deve submeter-se à sociedade, em favor do bem coletivo, mas ao mesmo tempo tem seus direitos individuais preservados, como se percebe na Declaração dos Direitos do Homem de 1789: a lei concilia o interesse individual e o bem comum. Touraine levanta ao tema weberiano do desencantamento do mundo, no qual há uma ruptura com todas as formas de interpenetração do sagrado e do profano. O protestantismo rejeita o encantamento cristão, e cria um *ethos* favorável ao capitalismo, através de uma espécie de ideologia do “ascetismo-no-mundo”.

O desencantamento do mundo causado pela racionalização¹⁹ pode ser um dos fatores determinantes de uma concepção de arte destacada das outras instâncias sociais. A “arte pela arte” é uma espécie de religião, o escapismo do artista romântico é uma renúncia ao mundo mundano e o mergulho no mundo extra-mundano da arte.

Mário de Micheli (1991) ressalta no entanto, “uma tendência revolucionária básica em torno da qual organizaram-se o pensamento filosófico, político, literário, a produção artística e a ação dos intelectuais” (1991, 5), nos 30 anos que antecederam 1848 (ano da revolução burguesa na França, e de revoluções no Império austríaco e na Alemanha, além

¹⁹ A questão da racionalização é absolutamente central no que tange à modernidade, e é ressaltada por diversos autores. Marshall Berman analisa o Fausto, de Goethe, e ressalta o caráter trágico do desenvolvimento, regido pelo racionalismo, em detrimento dos valores tradicionais: “O Fausto de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz” (BERMAN 1986, 41).

da publicação do Manifesto Comunista). Há, nesse momento, uma rejeição à “arte pela arte” e uma grande importância dada a uma arte de conteúdo, à arte como forma de ação, inclusive com a participação de vários artistas lutando na Comuna de Paris. Tal “unidade” levantada por Hobsbawn e confirmada por Micheli rompeu com os valores do século XIX. A princípio concentramos atenção na França mas é fato ressaltado pelo historiador Eric Hobsbawn (1977) que havia grande difusão dos acontecimentos artísticos em todas as nações no século XIX. (HOBSBAWN 1977, 277). A modernidade subverte fronteiras:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar.’ (BERMAN 1986, 15)

A tendência revolucionária, voltada para o conteúdo, a ação, a liberdade, e o povo (noção desenvolvida também nessa época), representado pelo idealismo de Hegel, contrasta profundamente com o formalismo estético kantiano. Hegel escreveu:

O artista pertence ao seu tempo, vive dos seus hábitos e dos seus costumes, compartilha as suas concepções e representações... Além disso, é preciso dizer que o poeta cria para o público e, em primeiro lugar, para o seu povo e a sua época, os quais têm o direito de exigir que uma obra seja compreensível ao povo e esteja próxima dele. (HEGEL apud MICHELI 1991, 7)²⁰

Temos então, no século XIX dois movimentos dentro do próprio romantismo: um que se dirige para fora da realidade, embora profundamente inspirado pela Revolução Francesa, e outro, representado pelos artistas, segundo Hobsbawn, “inspirados e envolvidos pelos assuntos públicos” (HOBSBAWN 1977, 278), uma tendência

²⁰ Talvez possa se dizer que uma abordagem antropológica trabalhe muito mais próxima da concepção Hegeliana de arte, e que existe uma rejeição – pelo menos de alguns setores, como Overing – da concepção kantiana. Se há dúvidas, Geertz escreveu: “A compreensão desta realidade, ou seja, de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social (...)”. (GEERTZ 1998,149)

profundamente relacionada com o desenvolvimento de uma consciência nacional, com os movimentos de libertação e unificação em determinados países da Europa. O movimento para fora da realidade demonstra uma fascinação com o reino ilimitado da imaginação, com os sítios longínquos do Oriente, com os caminhos da loucura e morte.

Hobsbawn sublinha a juventude dos românticos (a maioria produz grandes obras-primas antes dos 30 anos), e o fato de se rebelarem contra a geração precedente como reflexo da dupla revolução (Francesa e Industrial)²¹. Frederick Karl (1988) também assevera ser constante no modernismo o desafio à autoridade, seja de geração ou governo, estado ou sociedade: “os modernistas, em quase todas as suas fases inovadoras, não se têm na conta de partes de uma tradição, mas como estranhos à história” (KARL 1988, 12).

O modernismo a-histórico não escapou à análise de Harvey (1992), e também de Berman, que chama a atenção para a “experiência distintiva do tempo”, própria da modernidade. Anthony Giddens (1991) analisa a transformação do tempo e do espaço na modernidade a partir do contraste com a relação tempo-espaço no mundo pré-moderno, que “sempre vinculou tempo e lugar – e era geralmente impreciso e variável” (GIDDENS 1991, 25). O advento do relógio mecânico uniformiza o tempo e empreende a separação entre o espaço e o tempo. Os mapas universais decorrentes do mapeamento progressivo do globo uniformizam o espaço, uma vez que não há referência a um local privilegiado. A separação tempo e espaço tem conseqüências importantes para a vida social moderna: abre múltiplas possibilidades de mudança “liberando das restrições dos hábitos e das práticas locais” (GIDDENS 1991, 28), e proporciona os mecanismos de engrenagem da organização racionalizada.

²¹ Essa questão levantada por Hobsbawn que afirma não haver nada de “universal” na revolta dos jovens contra os mais velhos, sendo esse fato fruto da Revolução Francesa e Industrial, é bastante reveladora desse caráter negativo (no sentido de negarem-se uns aos outros – ainda que referirem-se uns aos outros) dos movimentos modernos, o que, em relação à produção artística de povos que não passaram pelas duas

O panorama caleidoscópico (tanto mais poderia ser dito) da modernidade apresentado aqui é o pano de fundo para o surgimento do artista moderno, em relação profunda com o surgimento do Sujeito Moderno e a noção de Indivíduo. Os desdobramentos do artista moderno ainda se fazem sentir no artista contemporâneo. Ao longo do desenvolvimento do trabalho voltar-se-á para estas questões relativas ao papel do artista moderno, e como através dos dados colhidos no campo, podemos notar continuidades e descontinuidades, e sugerir semelhanças e diferenças com o artista contemporâneo.

3 O PROCESSO DE TORNAR-SE ARTISTA

Este capítulo traz o material etnográfico em diálogo com a teoria antropológica. Abordar-se-á a experiência com arte na infância dos entrevistados, sobre a qual refletiremos através da perspectiva da “sociologia do conhecimento” de Berger e Luckman. A origem social dos entrevistados e algumas considerações a respeito do “campo artístico” são trabalhadas a partir de Pierre Bourdieu (1987;1992;1996a;1996b;1998). No tocante à formação dos entrevistados e suas perspectivas futuras, Gilberto Velho (1994) guia a reflexão a partir das noções de projeto, campo de possibilidades e trajetória. Howard Becker (1984) e o conceito de “mundos da arte” oferece um ponto de vista complementar à abordagem bourdiana, e abre espaço para uma visão cooperativa (em vez de autônoma) da arte, na qual operam também os críticos, *marchands*, galeristas, colecionadores e curadores, abordados a partir do discurso dos entrevistados e de referências históricas e antropológicas.

3.1 A criança arteira

Já mencionamos a importância da biografia do artista para a história da arte, seu surgimento concomitante com os novos valores concedidos à personalidade do artista a partir do *Cinquecento*. Um dos pontos importantes quanto à biografia é a descoberta do talento artístico na infância. Esse tema foi desenvolvido de modo bastante revelador por

Kris & Kurz (1998), e por alguns outros autores a partir de uma perspectiva psicológica (desde Freud em 1910) e seu estudo sobre Leonardo da Vinci e Michelângelo, até Howard Gardner (tão em moda). Mas nossa abordagem é diversa; procuramos refletir sobre que respostas nos trariam as ciências sociais no que diz respeito ao fato de um indivíduo tornar-se artista.

Procuramos portanto investigar a experiência com arte já na infância das entrevistadas. Mônica Nador destaca o fato de ter antecedentes familiares de produção artística e o fato de ter convivido com importantes pintores brasileiros.

Eu vou falar pra você então da minha vida. Eu tenho o tal do background. Meu pai era um pintor de, assim, de... meu pai era um pintor, de fim-de-semana. Ele era médico, mas pintava bastante. Ele sempre quis pintar, era um cara com alguma sacação, assim, e era um bom pintor, assim, mas ficava muito... Não era um cara que estudava, assim, como a gente. Era um pouco, sei que ele dava aula, tal... Mas ele assim, chegou a ser secretário da cultura em São José dos Campos, sabe? Ele levava, por exemplo, o Fiaminghi²², e muitos pintores daquele grupo concreto: o Fiaminghi, o Sacilotto²³, todos eles eram muito próximos, entendeu? Então tinha essa história. Ah, e tem uma coisa mais ancestral ainda, que é muito mais legal, que eu acho muito mais legal que é que meu bisavô, pai do pai do meu pai, meu bisavô ele era um pintor de igrejas. Ele era judeu, veja você, ele era judeu e no entanto ele pintava igrejas católicas, era uma espécie de um, como é que a gente chama isso, um operário especializado. Como é que a gente chama aquele cara que comanda a construção? Ele era uma espécie de mestre de obras pintor, então ele fazia umas pinturas lindas! Então minha vó me contou que quando ela casou ele deu de presente a pintura do teto da sala dela, que era cheia de anjos, tal, lindo! Guirlandas... Eu acho o máximo! [Mas] Eu nunca vi, isso a minha vó me contou quando ela contou dos presentes, eu não sabia disso. Eu soube outra coisa, então, que o meu avô, o filho dele, era um cara que gostava, que juntava umas antiguidades, assim, sabe... Gostava de umas pinturas do século passado, século XVII... Ele era uma figura curiosa. Mas eles também... isso era só. Eles faziam outra coisa, né. O meu avô. E o meu pai também, ele era pintor também. (Mônica Nador)

²² Hermelindo Fiaminghi (São Paulo, SP, 1920) – pintor, desenhista e artista gráfico, participou do movimento concreto de São Paulo.

²³ Luís Sacilotto (Santo André, SP, 1924) – pintor, inicialmente figurativo com tendências expressionistas, tornou-se nos anos 50, um dos pioneiros do Concretismo no Brasil; participou do Grupo dos 19 (1947); sua pintura utiliza efeitos ópticos e cores intensas; cultivava também o desenho, a escultura e o design.

Marepe fala da profissão da mãe e do avô.

O meu interesse por Artes Plásticas começou em casa. Minha mãe é professora de Educação Artística. E meu pai já falecido era comerciante, trabalhava em uma casa de materiais de construção e meu avô paterno era carpinteiro e marceneiro da melhor qualidade. Na infância, adorava visitar a carpintaria dele. E tinha muita televisão e radiola também. Se tínhamos liberdade criativa? Sim, muita liberdade. Meu pai trazia materiais de embalagens como: espuma e isopor, caixas de papelão, colecionávamos chaveiros, brindes da Comercial São Luís. Além de massa de modelar, tintas, pincéis e pequenas telas. (Marepe)

O contato com determinados tipos de materiais também é marcante para o desenvolvimento de potencialidades artísticas.

Linguagens diversas além das artes propriamente visuais (música, dança) podem criar um ambiente no qual a experiência com arte seja marcante no momento da infância. Esse tipo de ambiente revela a importância dada às artes no contexto de determinada família.

Teve isso na minha infância. A gente foi na minha casa muito estimulado, de todos os lados, pra você ter uma idéia, meu irmão é músico, minha outra irmã dança, a outra escreve, então, entendeu, a gente teve esse ambiente em casa. Minha mãe, a gente não teve uma formação muito tradicional, meus pais se separaram muito cedo, minha mãe casou novamente, a gente teve um período que vivia todo mundo junto meio em comunidade, minha mãe, o marido dela, nós todos, a minha tia que era, que é artista plástica, mas isso na época foi uma convivência muito forte, muito determinante, ela era uma artista muito potente, produzia, numa fase que ela produzia demais, eu posava pra ela... Então com certeza isso contribuiu, a gente estudou música desde criança, a gente não tinha grana, meus pais de esquerda, convivendo com episódios também de polícia entrando dentro de casa. Meu tio, que era casado com a minha tia foi preso durante a Ditadura, enfim... E minha tia cantava, também, além de pintar. Então tinha sempre gente lá em casa, muito artista. Enfim, quando você vê, acho que a gente herda as paixões, né? Então acho que lá em casa teve isso, um foi fazer música, a gente não teve muito um direcionamento muito tradicional, assim, de fazer um outro caminho profissional, né? Até economicamente, né? A gente herdou outro tipo de inquietação. Aí, eu muito garota comecei a ... eu tenho uma convivência com o cinema muito importante, meu pai fotografava, tem isso também, acho que é engraçado, acho que tem a ver... Aí eu com catorze anos, minha irmã era mais nova ainda, a gente frequentava todos os cineclubes, isso ainda na época da Ditadura, né? Então o pessoal até chamava a gente de mascotes, e a gente ia ver

Bergman, eu vi Bergman com catorze anos de idade, Godard, enfim... Então isso foi também uma coisa importante na escolha. Não sei, ainda na época de vestibular ainda fiz física, filosofia, mas eu acabei começando a mexer com Super 8, e aí comecei a fazer Super 8, depois fotografia, e acabei indo fazer cinema na UFRJ, e minha formação é em cinema. (Paula Trope)

Nascer num ambiente onde a arte é valorizada significa ter meios necessários para desenvolver as habilidades criativas presentes na infância e importantes ao longo de toda a vida.

Bom de infância, eu nasci no meio de arte, quer dizer, meio dividido, porque meu pai é químico e minha mãe é artista plástica. Claro que eu não sei se gostava, sinceramente não sei se eu tinha um caminho, se eu procurava atividade com arte ou se eu fui induzida. Não sei, mas tive aula quando criança com o Ivan Serpa, no ateliê do Ivan Serpa, não sei quanto tempo também. Isso aí não me lembro. Mas eu tenho assim vagas lembranças e um pouco algumas fotografias que meu pai fazia de coisas que eu montava, quer dizer coisas que na verdade são jogos infantis, quer dizer, nada de mais, não sou nenhuma excepcionalmente dotada nesses jogos infantis, tendo os elementos, não sendo proibida e de certa forma incentivada, a imaginação fluía. Então esses jogos infantis e aquelas coisas de criar personagens, de fazer, criar espaços, ocupar espaços, aquela coisa toda nunca foi inibida, quer dizer, nunca disseram: “não faz, você bagunça, tá fazendo ‘arte’, tá fazendo ‘arte’!!”. Estava fazendo arte mesmo. Isso sempre foi uma coisa legal em casa, que eu acho que é fundamental pra qualquer ser humano, independente se ele vai ser um engenheiro ou se ele vai ser um artista ou sei lá o que. Acho que essa coisa lúdica da infância não ser tolhida eu acho que é fundamental. (Cristina Pape)

Berger & Luckman (1983) explicam como se dá o processo de interiorização da realidade, processo no qual o indivíduo é induzido a tomar parte na dialética da sociedade. Interiorização é a “apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objetivo como dotado de sentido” (BERGER e LUCKMANN 1983, 174) e ainda “constitui a base primeiramente da compreensão de nossos semelhantes, e, em segundo lugar, da apreensão do mundo como realidade social dotada de sentido” (BERGER e LUCKMANN 1983, 174). A interiorização é o modo pelo qual eu compreendo o mundo e assumo-o como meu. Esse processo é o que Berger e Luckmann chamam de socialização, “que nunca é total nem

está jamais acabada” (1983, 184), mas no qual pode-se identificar dois momentos: a socialização primária e a socialização secundária.

A socialização primária é a socialização primeira que o indivíduo experimenta na infância e através da qual torna-se membro da sociedade. Neste momento não há escolha ao seleccionar seus “outros significantes”, a criança identifica-se automaticamente com eles. O mundo que se lhe apresenta é o único mundo existente e concebível, é nesse momento que é construído o primeiro mundo do indivíduo. Esse estágio do processo não é apenas cognoscitivo, mas carregado de alto grau de emoção: “a interiorização só se realiza quando há identificação. A criança absorve os papéis e as atitudes dos outros significativos, isto é, interioriza-os, tornando-os seus” (BERGER e LUCKMANN 1983, 176). A personalidade é uma entidade reflexa, a identificação com os outros promove a aquisição de uma identidade subjetivamente coerente e plausível. Vale ressaltar que “as identificações realizam-se em horizontes que implicam um mundo social específico” (BERGER e LUCKMANN 1983, 177). Esse mundo sólido construído na socialização primária, devido à inevitabilidade da relação do indivíduo com os outros significativos, tem a característica de entrincheirar-se profundamente na consciência e ser dificilmente rompido, mesmo nos outros momentos da socialização, seja secundária, seja ao longo da vida: “são necessários graves choques no curso da vida para desintegrar a maciça realidade interiorizada na primeira infância. É preciso muito menos para destruir as realidades interiorizadas mais tarde. Além disso, é relativamente fácil anular a realidade das interiorizações secundárias” (BERGER e LUCKMANN 1983, 190). A socialização primária termina quando o “conceito do outro generalizado” foi estabelecido na consciência do indivíduo. O outro generalizado é a “abstração dos papéis e atitudes dos outros significativos concretos” (BERGER e LUCKMANN 1983, 178) e é o estabelecimento desse conceito que marca o

momento no qual o indivíduo torna-se membro efetivo da sociedade e possui subjetivamente uma personalidade e um mundo.

A socialização secundária é o momento a partir da concepção do outro generalizado, no qual “há a interiorização de ‘submundos’ institucionais ou baseados em instituições” (BERGER e LUCKMANN 1983, 184). A distribuição social do “conhecimento especial”, ocorre aqui: “a socialização secundária é a aquisição do conhecimento de funções específicas, funções direta ou indiretamente com raízes na divisão do trabalho” (BERGER e LUCKMANN 1983, 185). A socialização secundária não inclui necessariamente forte grau de emoção, mas somente a quantidade de identificação mútua incluída em qualquer comunicação entre seres humanos, mesmo porque as funções da socialização secundária têm um alto grau de anonimato, sendo portanto facilmente destacáveis dos executantes individuais. O conhecimento interiorizado na socialização secundária é o que é aprendido através de técnicas pedagógicas, e dependerá das motivações do indivíduo para com o novo conhecimento. A socialização secundária é representada pela educação moderna, ou pelos conhecimentos que acompanham os “ritos de passagem” relacionados com a puberdade.

A partir dessa perspectiva de Berger e Luckmann é possível perceber a grande importância atribuída à experiência da primeira infância. O mundo experienciado na primeira infância, na socialização primária, é o mundo que permanecerá profundamente arraigado na consciência do indivíduo. Não se propõe aqui uma espécie de determinismo no qual o indivíduo que tem uma experiência com arte na infância tornar-se-á obrigatória ou provavelmente um artista, já que os indivíduos “escolhem aspectos do mundo de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas idiossincrasias individuais, cujo fundamento se encontra na biografia de cada um. O mundo social é ‘filtrado’ para o indivíduo através desta dupla seletividade” (BERGER e

LUCKMANN 1983, 176). Mas também é possível dizer que, havendo esse *background* de um ambiente familiar no qual a atividade artística e a liberdade criativa são valorizadas, há situação favorável para uma opção nessa área.

Sobre este momento da educação primeira podemos aplicar também a noção de *habitus* sugerida por Bourdieu (1994, 1998). *Habitus* são “sistemas de disposições socialmente constituídos” (1994, 61). O autor afirma:

É sua posição presente e passada na estrutura social que os indivíduos, entendidos como pessoas físicas, transportam com eles, em todo tempo e lugar, sob a forma de *habitus*. Os indivíduos ‘vestem’ os *habitus* como hábitos, assim como o hábito faz o monge, isto é, faz a pessoa social, com todas as disposições que são, ao mesmo tempo as marcas da posição social e, portanto, da distância social entre as posições objetivas, entre as pessoas sociais conjunturalmente aproximadas (no espaço físico, que não é o espaço social) e a reafirmação dessa distância e das condutas exigidas para ‘guardar suas distâncias’ ou para manipulá-las estratégica, simbólica ou realmente, reduzi-las (coisa mais fácil para o dominante do que para o dominado), aumentá-las ou simplesmente mantê-las (...). (BOURDIEU 1994, 75)

A experiência com arte desde a infância é parte do “cultivo” de um *habitus*, ao que tudo indica, localizado num segmento específico a estrutura social - uma parte da camada média -, servindo também como elemento de distinção.

No Ocidente, a partir do Renascimento (cuja arte surge deliberadamente como fator de distinção social da burguesia²⁴), como vimos anteriormente, há uma profunda especialização do trabalho artístico, processo que vai culminar no Romantismo com a ideologia de uma “arte pela arte” e uma separação da arte dos outros domínios da sociedade. As artes visuais, a partir desse momento, tornaram-se atividades para poucos. Daí o fato de a experiência com arte numa “socialização primária” não ser disseminada, mas reservada a alguns setores, e localizada em determinada camada social (questão que desenvolveremos adiante).

²⁴ Cf. HAUSER (1982).

A antropologia da arte, debruçando-se sobre contextos de produção outros que não o ocidental, levanta algumas questões importantes: como se dá a produção artística em contextos indígenas? Seriam a arte e a estética categorias transculturais? Para Berta Ribeiro, a arte “impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro” (1989,13). Lux Vidal constatou que a pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo dos grupos indígenas do Brasil exprimem “a concepção tribal da pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica”, ou seja, são “manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade” (2000, 13). Lúcia van Velthem (2000) destaca que a ornamentação Wayana é “instrumento fundamental para essa sociedade”(64), pois afirmam sua humanidade em oposição à sobrenaturalidade, sendo “reforço visual da vida social”, indicando o lugar do ser humano no universo que o rodeia. Lagrou (1999) declara que “o desenho está presente no ambiente cotidiano Kaxinawa” (1999, 347). Diz Barcelos Neto: “no Alto Xingu, a arte atravessa todas as dimensões da vida social, desde a chefia até as simples atividades do cotidiano são pensadas em termos estéticos” (1999,42).

Em recente debate realizado em Manchester, antropólogos se debruçaram sobre a validade da aplicação do conceito de estética em contextos não ocidentais (WEINER, 1994). Howard Morphy defendeu que a estética refere-se à maneira pela qual a capacidade sensorial humana constrói e dá forma aos estímulos; trata-se do aspecto sensual da experiência humana e da forma através da qual as pessoas sentem e respondem ao mundo. Para a antropóloga Joanna Overing (OVERING Apud WEINER 1994), a categoria da estética é específica da era modernista (conceito burguês e elitista, forjado no Iluminismo racionalista no século XVIII), sendo portanto histórica e não tendo apelo universal. Ressalta a especificidade das concepções ocidentais de arte e beleza, autônomas, áreas distintas, separadas de todos os outros domínios da experiência: do social, do prático, do

moral, do cosmológico, do tecnológico, do cotidiano, do produtivo. No ocidente a ênfase é dada apenas no aspecto formal do objeto de arte.

Jeremy Coote (COOTE Apud WEINER 1994) está convencido da validade da estética como categoria transcultural, uma vez que povos como os Dinka e os Yoruba referem-se em seu próprio vocabulário às idéias de beleza e graça, ou seja, há uma espécie de discurso estético (em termos próprios de cada cultura) em culturas não-ocidentais. E Peter Gow (GOW Apud WEINER 1994) argumenta que estética e antropologia são disciplinas antagônicas, enquanto a estética discrimina e julga, a antropologia não julga, mas compara e contrasta. Retornaremos às questões levantadas por esse debate nas considerações finais.

Numa perspectiva comparativa, pode-se refletir sobre a experiência com “arte” em contextos indígenas (em especial ameríndios), onde, como mencionamos brevemente, alguns autores rejeitam o conceito de arte e estética. Um dos fatos marcantes nestes contextos é a disseminação das atividades criativas. Não há “artista” entre os Piaroa, como ressalta Joanna Overing, e a criatividade faz parte de todas atividades, não só as “artísticas”. Não seria ousado sugerir que a experiência com “arte” e “criatividade” nesses contextos esteja profundamente presente desde esse momento da socialização primária, nas atividades mais cotidianas, e não reservado a algumas famílias, mas presente de modo geral e disseminado.

A experiência com arte ligada a algum membro da família (pais, tios, irmãos) sugere um aprendizado tradicional (passado de uma geração a outra) reforçada por instituições de ensino que complementam este conhecimento e reforçam a “tradição” da arte ocidental. Esta tradição pode ser absolutamente restritiva, apesar da crença na absoluta autonomia, criatividade e originalidade do artista no Ocidente. O artista do circuito erudito deve transitar pelos conceitos próprios desta tradição, e sua produção deve a ela se referir.

São muitas (senão até necessárias e obrigatórias) as referências à história da arte, aos artistas inspiradores – seja na interpretação da obra ou no momento mesmo de sua produção.

São fecundas as reflexões levantadas por Sally Price (2000) acerca da “arte primitiva”, nas quais recupera o papel do indivíduo criativo na produção de arte em contextos não ocidentais, geralmente ligado ao anonimato e eternidade, imutabilidade e respeito à tradições, fatores que indicariam profunda alteridade em relação à figura do artista livre e autônomo no Ocidente desde o Romantismo. Podemos, entretanto, ressaltar que o artista ocidental é submetido a uma forte e restritiva tradição: a história da arte e seus desdobramentos. Se há “não conformismo” (assim como os artistas “primitivos” seriam conformistas à sua tradição e contraditoriamente não conformistas e desviantes com relação às normas da “civilização”) por parte dos artistas de vanguarda, ele está sempre constricto às limitações que lhe colocam a história da arte ocidental. Mesmo as rupturas referem-se aos limites do que lhe antecedeu.

Não só a experiência especificamente com artes é sublinhada como ambiente propício para uma opção futura na área.

Eu tive, assim abertura pra estar desenvolvendo minha atividade desde criança, estar trabalhando com minha atividade, utilizando tinta, desenhando, mas era formação muito mais voltada pro imaginário popular do que pra arte mesmo. Eu fui ter contato com artes plásticas às vésperas do vestibular, eu sabia o que eu queria, mas não tinha uma total noção do que era, realmente o universo que me interessava. Eu tive muito contato com artesanato, porque na minha família as mulheres têm muita iniciação nesse sentido, todas bordam, costuram, fazem aulas de artesanato, tentam conseguir um dinheiro com esse tipo de atividade manual. Eu tive esse contato desde muito pequena e isso foi me instigando a querer aprender e desenvolver mais, só que isso até um certo ponto me interessava, mas depois eu queria conhecer melhor e não só o artesanato, mas história da arte mesmo e comecei a estudar os grandes mestres. E aí fui conhecendo o mundo das artes plásticas e descobri que era a minha praia mesmo, eu podia criar livremente e independente de linhas que vendessem mais ou menos do que eu estava

acostumada a fazer com o artesanato - que tinham que ser coisas que fossem fáceis de assimilar, que tivessem a ver com o uso no cotidiano, que fossem funcionais e que agradassem ao público. Aí fui descobrindo aos poucos que eu podia trabalhar com a criatividade de maneira mais ampla e aí eu queria fazer artes plásticas mas eu não queria fazer licenciatura, eu queria bacharelado, foi aí que descobri a Santa Marcelina, que na época era uma das poucas faculdades que tinha bacharelado, além da ECA, na USP.

Eu não fui criada aqui no centro, fui criada em Guarulhos, e numa época em que Guarulhos era uma espécie de vila, sabe? A minha família mudou pra Guarulhos numa fase em que as ruas eram de terra ainda, e eles vieram numa cidade que era ainda mais afastada do centro na Zona Leste e toda a instrução que a minha mãe recebeu, que a minha vó recebeu foi de mulheres que deveriam ser criadas pra ser donas-de-casa, sabe, então elas sabem fazer um pouco de tudo, então tentaram me passar isso também. Eu fui até um limite onde isso me interessava e depois fui buscar coisas que fossem suficientes pra mim, pra completar a habilidade que elas me passaram.

Esse dado do fazer com esse mercado informal, assim, eu trabalho nesse sentido de estar vendendo uma renda, desde muito criança, com 7, 8 anos de idade, eu já tinha interesse em estar trabalhando por prazer e ganhava um pouco com esse prazer, ganhava um dinheirinho, ajudava a minha mãe, comprava as minhas coisas. E sempre tive essa relação assim. Isso até um certo ponto me agradava, mas depois começou a ficar tudo... eu era criança ainda, começou a me enjoar porque tinha que ficar repetindo, repetindo, repetindo coisas. E toda a vez que eu inventava uma coisa mais estranha não dava certo, sabe, e aí as pessoas achavam muito esquisito, "não, isso não é legal porque não vai decorar a casa legal", sabe? E aí descobri o curso de artes plásticas e entrei na faculdade completamente crua mesmo, tinha algumas noções de história, né, tinha feito o curso de desenho que me auxiliou muito, mas era um desenho super acadêmico. Quando eu entrei na faculdade, que vi que eu podia trabalhar com a percepção, com um mundo assim que tava na minha frente, que eu não conhecia e que me trazia muitas informações, foi uma glória. Foi aí que comecei a dar mais margem à coisa da criatividade, de descobrir uma poética e ir atrás. A faculdade pra mim... Tem muitas pessoas que entram na faculdade já dominando mais ou menos o assunto, já entram com um conhecimento já grande. Eu não entrei na faculdade dessa maneira, descobri tudo muito no curso, né, nas aulas com as informações que me eram dadas pelos professores. Mas fui muito atrás também, de colher essas informações. Estava ali buscando uma informação que eu não tinha, buscando um universo que achava que existia mas que não tinha certeza também, e descobri realmente que eu gostava, que poderia desenvolver e que tinha ali informações pra serem desenvolvidas porque eu precisava dominar aquele universo com muita rapidez, né, porque eu tava ali tomando contato com profissionais e pessoas que tavam vindo de outras áreas, e pessoas que tavam desenvolvendo um trabalho há mais tempo e que eu precisava absorver aquilo com muita velocidade, que foi o que tentei fazer, e a partir disso

fui desenvolvendo o meu trabalho. Agora o meu universo, os materiais que uso, a minha poética tá muito envolvida com essas informações passadas que tenho. Faço uso disso, dessa habilidade que ganhei, que fui desenvolvendo e fruto de conceitos e coisas que fui aprimorando e que tão dando margem pra eu desenvolver o meu trabalho hoje em dia. A pesquisa de materiais também, que faz parte desse universo feminino, do cotidiano e do artesanal. (Mônica Rubinho)

A experiência com arte na infância, ou não necessariamente com arte, mas com determinadas atividades artesanais – carpintaria, ou trabalhos manuais (crochê, tricô, bordado), podem ser vistas como ambientes favoráveis para uma futura opção em artes. Entretanto, o artesanato é visto como prática a ser transcendida, superada, em favor da prática das artes “livres”, “mais criativas”, sem repetições, sem as restrições do público e do funcional ou utilitário. O mundo das artes é um mundo específico a ser conhecido e “dominado”, a partir da iniciação com “os grandes mestres”, através do conhecimento da história da arte.

No caso de Mônica Rubinho, menina criada fora do centro de São Paulo, em família na qual as mulheres são treinadas em atividades artesanais de diversos tipos “*toda a instrução que a minha mãe recebeu, que a minha vó recebeu foi de mulheres que deveriam ser criadas pra ser donas-de-casa, sabe, então elas sabem fazer um pouco de tudo então elas tentaram me passar isso também*”, remete-nos para aquele momento na Renascença no qual surgiu a distinção entre as artes (as Belas Artes). Tal fato, que já comentamos anteriormente, marca o surgimento de uma distinção de gênero nas atividades artísticas, a pintura como atividade que demandava conhecimentos específicos restritos ao universo masculino (matemática etc.), e tais conhecimentos não fazendo parte da educação feminina. É o momento no qual atribuem-se certas atividades como específicas às mulheres – o bordado, por exemplo.

A especialização da pintura (é no Renascimento que nasce a pintura de cavalete, objeto de contemplação privada e restrita) e a distinção de certas atividades segundo o gênero pode ser vista a par de um processo de privatização. Para Norbert Elias (1994) a privatização é consubstancial à civilização, o autor analisa esse processo no Ocidente desde Erasmo (1466?-1536), no qual uma crescente autoconsciência opera modificações nos costumes que geram distâncias entre o público e o privado. Michelle Perrot (1991) ressalta a importância da Revolução Francesa nesse processo:

(...) a Revolução acentua a definição das esferas pública e privada, valoriza a família, diferencia os papéis sexuais estabelecendo uma oposição entre homens políticos e mulheres domésticas (PERROT 1991, 17).

A Revolução opera movimentos importantes: o desenvolvimento do espaço público, a politização da vida cotidiana (através de uma profunda conexão entre o indivíduo e os valores patrióticos e a adesão aos valores revolucionários), que são responsáveis pela redefinição mais clara do espaço privado no século XIX. No século XVIII a família é a célula base, e em Hegel, como esclarece Perrot, é um “grupo holista”, todo superior às partes, as quais devem submeter-se a ele.

O século XIX no Brasil marca o nascimento de uma nova mulher nas relações da família burguesa, com a valorização da intimidade e da maternidade: “Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível” (D’INCAO In PRIORE 1997, 223).

Não por acaso, um dos *slogans* dos movimentos de mulheres e das primeiras críticas feministas foi “the personal is political” (“o pessoal é político”): “O *slogan* ‘the personal is political’ era uma rejeição daquilo que as mulheres viam como a

marginalização e a repressão da esfera pessoal, que fora negativamente associada, na política patriarcal, ao ‘feminino’” (FRASCINA 1998, 82).

O fato da artista procurar um curso superior marca uma ruptura no que tange às atividades próprias do universo feminino das gerações que a antecedem, assim como dentro da trajetória pessoal, a passagem para uma realidade de subúrbio para o centro, e todas as implicações econômicas que acompanham essa passagem. Esse fato biográfico nos dirige para o conceito de *projeto* desenvolvido por Gilberto Velho. Tem-se o *projeto* quando há escolha, quando existe ação com algum objetivo pré-determinado. Mas o *projeto* não é um fenômeno puramente interno e subjetivo: “os projetos são elaborados e construídos em função de experiências sócio-culturais, de um código, de vivências e interações interpretadas” (VELHO 1987, 26). O projeto “formula-se e é elaborado dentro de um campo de possibilidades, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduos como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes” (VELHO 1987, 27).

Apesar de inserida no seio de uma família na qual as atividades artesanais são parte da iniciação feminina, a partir de um contexto de sociedade contemporânea complexa novas alternativas se apresentam, mesmo que contraditórias: reproduzir a atividade da mãe e avó, preparar-se para a vida familiar e aumentar o orçamento doméstico através da atividade artesanal, restringir a produção artesanal ao contexto privado do lar ou romper a tradição ao buscar um curso superior, exercer uma profissão e “superar” a atividade artesanal e produzir “arte”, ampliar a produção (artística, então) para o âmbito público.

Vale ressaltar esta incorporação de práticas artesanais, no caso do bordado, crochê, tricô, esse “universo feminino” na arte contemporânea. Este fenômeno pode ser enquadrado dentro da análise de Canclini (1998) que ressalta a interpenetração no contexto latino americano da cultura popular, massiva e erudita, processo que o autor identifica

como *hibridação*²⁵. Para ele é preciso superar essa “divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas”, propondo uma leitura horizontal (1998, 19).

3.2 Tornar-se Artista

O movimento operado por Mônica Rubinho pode ainda ser visto como um processo de “individualizar-se”, como coloca Velho:

O que se individualiza mais é potencialmente um desviante na medida em que, por sua própria trajetória, tenderá a não ser ortodoxo aos costumes e normas de onde saiu. Mas há também outro lado da moeda: o desviante sai para individualizar-se, movimento que lhe é dificultado pelo controle social de sua família, bairro, cidade (VELHO 1987, 48).

Há que se relativizar a opção artística como desviante, o desvio é sempre contextual. Contudo, a opção artística pode representar uma escolha profissional cuja função social esteja (desde o Romantismo) pouco clara e definida, e daí resultarem certas resistências familiares:

Sempre tive talento pra arte, tanto que minha mãe colocou-me em uma escolinha aos sábados pra desenvolver as habilidades. Acho, entretanto, que ela não contava que isso fosse virar obsessão e profissão. Se soubesse, acho que não teria incentivado tanto. A escolinha era muito interessante e desenvolvia habilidades manuais, um pouco de teatro e música. A partir da adolescência, já sabia que faria artes plásticas e arquitetura e que deveria passar pelo segundo grau para poder finalmente fazer o que pretendia, mesmo sem o apoio dos pais. A arquitetura seria uma opção intermediária, admitida pela família. Optar pela fotografia, mais tarde, já na universidade, foi ainda mais complicado por tratar-se de uma técnica cara, para a qual meu pai não daria nenhum suporte financeiro. E realmente não deu. Ficou tudo por minha conta e risco. (Rosângela Rennó)

²⁵ Mencionamos aqui a distinção (popular, erudita e massiva) oferecida por Canclini, por acharmos que o autor tece considerações pertinentes ao contexto latino-americano. Mas, em termos de conceituação, em especial após os anos 20 e 30, caracteriza-se a cultura popular como incluindo a cultura de massa (imposta de cima, feita para o consumo passivo, instrumento de dominação) e a cultura *folk* (autóctone e espontânea). Cf. STRINATI (1999).

“Desenvolver habilidades” artísticas na infância é plenamente aceitável e desejável, mas não significa que uma opção profissional na área seja bem vinda no âmbito familiar, uma vez que significa, no mínimo, insegurança financeira. A artista opta por um curso “aceitável”, a arquitetura, opção “intermediária”, para depois minar as resistências da família, optando finalmente pela fotografia. A arquitetura também foi opção “intermediária” para outro entrevistado, Sidney Philocreon, que freqüentou as disciplinas que mais lhe interessavam no curso para depois, seguir de Belém do Pará, sua cidade natal, para São Paulo, em busca do curso de bacharelado em artes.

Em muitos casos, a opção artística vem posteriormente a outros cursos. Domítilia Coelho fez ciências sociais, quando descobriu que o que gostaria mesmo de fazer era a fotografia:

Meu irmão é artista, mas ele não tá produzindo mais hoje em dia, por questões de ele ter uma família; ele tem que trabalhar e não consegue mais produzir. Ele chegou a ter uma produção bem legal, mas não continuou, teve que parar a coisa, né? Então, assim, ele é mais velho que eu, e eu sempre tava meio por perto, mas não me interessei em fazer arte. Sempre fui à exposições, sempre curti, adoro cinema, sabe, gosto de música, sempre tive uma aproximação com as artes. Depois até quando eu fui escolher uma profissão pra fazer uma faculdade e tal, eu escolhi Ciências Sociais. E ia seguir antropologia, aí no 2º ano tava com um projeto de iniciação científica que tava legal, os professores tavam curtindo, tavam achando bacana, mas aí me deu uma coisa, um questionamento, será que é isso que eu quero fazer? Porque eu não conseguia me ver... Antes o que eu mais queria era estudar, estar refletindo, era fazer isso... Mas aí quando eu fui mesmo pro combate, que era a Unicamp, que era bem legal, eu gostava daquilo, mas quando tava fazendo a minha pesquisa, o meu começo de pesquisa, de iniciação científica, comecei a questionar um pouco, porque fiquei pensando, bom, pra eu estudar isso, vou ter que estudar a minha vida inteira esse assunto. Que era a religião, que tava relacionada à massa, assim, à televisão, aos veículos de massa, né? De como que tava sendo ligada essa espiritualidade a essa linguagem de televisão e rádio, e essas coisas mais “pops”. Padre Marcelo ainda nem existia, era mais da Igreja Universal, e o Padre Marcelo acabou entrando nessa coisa e tal, que eu vejo hoje em dia, mas hoje em dia não ligo mais muito pra isso. Eu pensei que era uma coisa que eu ia passar o resto da minha vida assim lendo, escrevendo, pensando e tal. E eu sou meio inquieta, né, começou a me angustiar aquilo. E aí tinha um curso de fotografia, lá pregado num

mural lá na universidade, e sempre gostei de foto, então, ah, vou fazer esse curso básico. Aí eu fui fazer, e meu, adorei. E quando eu comecei a entrar na coisa da fotografia eu descobri que era aquilo que eu queria, eu quase abandonei as sociais, mas como eu já tava terminando o segundo ano eu tentei ver as possibilidades de transferência pra ECA, pra de repente fazer uma coisa mais ligada à fotografia, cinema, artes plásticas. Só que eu teria que começar do zero, porque tudo que eu já tinha feito lá não ia valer nada como crédito pra continuar aqui e aí, lá na Unicamp tinha, não sei se ainda tem, muitos cursos de história da arte, com um pessoal muito legal. Então eu fui um pouco atrás disso e a fotografia eu fui fazendo, mas eu fui direcionando. Lá eles davam oportunidade desses créditos serem aproveitados contando pra você se formar. Porque eu escolhi, depois eu saí da antropologia e optei pela categoria geral, que é pra fazer as matérias do básico, e depois você complementava com qualquer coisa. Então eu peguei e montei o meu curso no final. (Domitília Coelho)

A experiência do irmão, que aparece como importante para a artista, é sublinhada enquanto oposição entre a opção artística e a sobrevivência material, e também a instituição familiar. A opção artística aparece mais tarde, ressaltando de novo a noção de projeto a partir do momento em que há um direcionamento da vida acadêmica para o que mais lhe interessava: as artes visuais, a fotografia. Como diz a artista “*então eu peguei e eu montei o meu curso no final*”.

Marepe frequentou o curso de agronomia e o vestibular para artes foi o terceiro curso, que, por fim, não concluiu. Também sofreu resistências da família quando optou por artes, apesar da mãe ser professora de Educação Artística.

Ainda no que se refere ao caráter desviante da opção artística pode se sublinhar o caráter do trabalho artístico (no contexto “erudito”), esfera aparentemente separada das demais instâncias da sociedade; finalidade sem fim, produção sem fim específico. O trabalho artístico não se enquadra exatamente numa “ideologia produtivista” de uma sociedade na qual há ênfase no desenvolvimento e crescimento econômicos. Notadamente, pelo menos no caso dos artistas abordados nessa pesquisa, apenas dois vivem exclusivamente de sua produção artística, como veremos adiante.

Com relação à incerteza de uma “profissão” no campo das artes, Bourdieu acrescenta:

Porém, porque é um desses lugares incertos do espaço social que oferecem postos mal definidos, antes por fazer que feitos e, nessa medida mesma, extremamente elásticos e pouco exigentes, e também futuros muito incertos e extremamente dispersos (ao contrário, por exemplo, da função pública ou da universidade), o campo literário e artístico atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições, portanto, por suas ambições, e com frequência bastante providos de confiança e de segurança para recusar contentar-se com uma carreira de universitário ou de funcionário e para enfrentar os riscos dessa profissão que não é uma profissão (BOURDIEU 1996, 256).

Entretanto, ressaltar somente o caráter desviante da opção artística pode reproduzir o ponto de vista romântico do artista solitário, quando já comentamos anteriormente que ele forma suas próprias redes de sociabilidade, visto que a própria noção de artista é forjada no social. Nesse aspecto a abordagem de Howard Becker é especialmente fecunda, uma vez que propõe um conceito de *art world* (mundo da arte), no qual, a despeito da posição central do artista (solitário), ressalta a atividade artística como atividade que “repousa numa extensiva divisão de trabalho” (1984, 13). O autor refuta uma concepção de arte “autônoma”. A arte é, ao contrário, uma atividade cooperativa, compreendendo a atividade de várias pessoas para que se realize. Os “mundos da arte” compõem-se de uma rede de conexões cooperativas entre seus participantes. Consistem em todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção dos trabalhos característicos, os quais esse mundo, e talvez outros também, definem como arte. Membros dos mundos da arte coordenam as atividades pelas quais a obra é produzida, referindo-se a um corpo de entendimentos convencionais incorporado na prática comum e em artefatos usados frequentemente (Becker 1984, 34- minha tradução livre).

Mesmo atividades aparentemente solitárias, como a literatura e a pintura dependem dos esforços de vários profissionais para que se realizem. Por exemplo, um pintor precisa

de pessoas que produzam as telas, as tintas, os pincéis; precisa de negociantes, colecionadores e curadores de museus para exibir suas obras e dar-lhe suporte financeiro; precisa de críticos e estetas para explicar a base lógica e os princípios do que faz; precisa do Estado para o patronado ou até de leis de impostos vantajosas que persuadam colecionadores a comprar obras e doá-las ao público; precisa dos membros do público para responder emocionalmente ao trabalho; e de outros pintores, contemporâneos ou passados, os quais criaram a tradição a partir da qual seu trabalho faz sentido (BECKER 1984, 13).

Pierre Bourdieu é autor imprescindível numa abordagem que trate de alguma forma do que ele chamou de “campo artístico”, cujo surgimento já destacamos no capítulo anterior. Mas se o autor pode ser fonte importante de reflexão, também deve ser usado com reservas, em especial no que tange a características propriamente brasileiras, obviamente diversas da realidade francesa analisada pelo sociólogo.

Paula Montero (1985), em trabalho sobre a lógica da produção do discurso popular sobre a doença, aponta as limitações da teoria de Bourdieu no que se refere às camadas populares no Brasil. Bourdieu vê a classe popular em termos de privação, de falta, de “disparidade dos meios culturais e econômicos” para realizar a “intenção objetiva de seu estilo de vida” em relação à classe dominante. Montero chama a atenção para o fato de que a análise de Bourdieu limita-se a analisar as manifestações culturais dos diferentes grupos em termos de consumo cultural, não de produção cultural (daí o comportamento mimético dos hábitos de consumo da classe popular francesa, consumindo cidra em vez de champanhe, curvim em vez de couro). Para a autora, a defasagem econômica-cultural entre as classes é, no Brasil, muito maior que na França, dificultando o acesso das classes populares aos bens considerados legítimos pelas classes dominantes. Além do mais, o comportamento cultural de nossas classes médias urbanas é o que estaria mais próximo do

que Bourdieu chamou de “cultura popular”, caracterizado pela aquisição de produtos que pretendam imitar os produtos análogos da cultura hegemônica.

Paula Montero recusa uma visão simplesmente oposta das classes subalternas com relação à cultura hegemônica. As representações populares se elaboram tendo como referência os parâmetros do discurso dominante, mas sua capacidade de resistência situa-se na possibilidade de preencher os “espaços vazios” deste discurso (MONTERO 1985, 5-6).

É importante perceber que no âmbito desta pesquisa os artistas entrevistados provêm de camadas médias e têm acesso a um “conhecimento erudito”. A heterogeneidade das camadas médias brasileiras²⁶ permite que haja comportamentos como os sugeridos por Montero, de imitação da cultura hegemônica, mas também permite que haja “migração” das camadas médias para a produção da “cultura erudita”²⁷.

No recorte do campo desta pesquisa, a caracterização bourdiana, ainda que tomada com reserva e sempre de maneira crítica, observando as limitações levantadas por Montero, parece boa fonte de reflexão. Um dos fatos que encorajam uma análise que tome a teoria de Bourdieu sobre o campo artístico como referência é a grande influência da arte europeia na arte brasileira (assim como no campo literário).

Para compreendermos essa relação é preciso voltar um pouco na história da arte brasileira, em especial à vinda da família real portuguesa, em 1808, fugindo das tropas

²⁶ José Carlos Durand comenta que em meados do século já é possível identificar uma classe proprietária “eticamente híbrida”, em cujo topo se associavam magnatas de origem imigrante ou luso-brasileira, [que] não tinha uniformidades mínimas de origem étnica e de repertório cultural para pretender um consumo simbólico bem definido e homogêneo” (1989, 119). Essa análise feita por Durand lança luz sobre a heterogeneidade das camadas médias (a pequena e média burguesia urbana têm seu peso aumentado também nessa época), respondendo talvez porque o consumo de bens culturais, em especial de produção erudita, não está disseminado nem entre as elites e nem entre as camadas médias de maneira homogênea. Durand comenta que na Europa haveria uma diferenciação entre um círculo dominante de capital cultural elevado e de estilo de vida “aristocratizado”, e um segmento de gente de fortuna material desprovida de refinamento e cultura; tal dicotomia não se sustentaria no caso brasileiro (1989, 118).

²⁷ Chamo de “cultura erudita” para manter a referência do “subcampo” que investigo, uma vez que cultura “hegemônica” poderia referir-se sim ao que chamo “erudita” no sentido de que é a produção artística que é adquirida pelos museus, é a que é imortalizada nos livros de história da arte, é a fatia a qual os estetas confirmam validade e o título honorífico de “Arte” (Cf. BECKER 1984, 131-64). Entretanto, poderia-se

napoleônicas (ainda que desde o descobrimento tenha se estabelecido já uma relação entre cultura dominante – a portuguesa, européia -, e a cultura local e indígena; desde as missões, até o Barroco – na qual também já se afiguram espécies de resistências, seja na arte missionária²⁸ e seu caráter “híbrido”, até o Barroco Mineiro, obra de trabalhadores livres, em geral mestiços²⁹, forma já de transformação cultural de uma cultura negra resistente). Dom João VI, ao estabelecer a corte portuguesa no Brasil, empreende diversas ações de forma a promover as artes e ofícios no Brasil, contratando na Europa um grupo de artistas e artífices, a chamada Missão Francesa. Esses artistas comandados por Joaquim Le Breton, instituíram no Brasil, em 1816, uma escola nos moldes da Academia Francesa, de forma que o modelo que aqui se implanta é o francês, até nos termos de sua ruptura, porque os participantes da Semana de 22, marco da “implantação” da ruptura com a tradição pictórica no Brasil, também operaram com bases nos moldes europeus e franceses.

Naturalmente não se sugere aqui uma simples transposição do modelo francês para o Brasil, mas a instituição do campo artístico no Brasil deve muito ao modelo francês – do modelo acadêmico à ruptura, ainda que desde a Semana de 22 se defendesse a produção de uma arte nacional, sendo a questão da identidade nacional constantemente proclamada pelos modernistas, mesmo que a par das vanguardas européias³⁰. Pode-se afirmar que se tomarmos a cultura européia como dominante desde os tempos do descobrimento, as representações da cultura “dominada” (num primeiro momento as culturas indígenas, depois as culturas negras e depois as culturas brasileiras) – e suas respectivas produções culturais - sempre foram elaboradas de maneira a “criar um espaço próprio”, não somente

chamar hegemônica a cultura de massa, produzida pela indústria cultural, que impõe modelos e padrões a serem consumidos, a “grande produção” como trata Bourdieu.

²⁸ Cf. TREVISAN (1986).

²⁹ Cf. BOSCHI (1988).

³⁰ Sobre a questão da identidade no modernismo brasileiro ver AMARAL (1998); ZÍLIO (1997) e CHIARELLI (1999).

em termos de oposição, mas com suas ambigüidades e particularidades, como sugere Montero em relação ao discurso sobre a doença das camadas populares.

Contudo, as relações de dominação são contingentes, relacionais, topográficas, e uma série de combinações é possível: cultura dominante européia e cultura dominada brasileira; cultura dominante “erudita” (geralmente pautada nos modelos europeus) e cultura dominada “popular” (relação na qual não se exclui o diálogo e a interpenetração); cultura dominante “erudita” e cultura massiva – cujas relações não são simplesmente de subordinação, mas muitas vezes de simbiose; cultura “popular” e cultura “massiva” – que levantam questões de identidade e legitimidade; cultura “dominante” de centro e cultura “dominada” de periferia . Nem sempre também as relações são hierarquizadas, mas devem ser tomadas de forma horizontal, como sugere Canclini.

No âmbito dessa pesquisa, verificamos que todos os artistas entrevistados que operam no circuito erudito provêm de camadas médias³¹. Como disse uma entrevistada:

(...) a minha situação em relação a outras pessoas é muito privilegiada, mesmo porque eu acho que raríssimas pessoas talvez... quer dizer, é sempre numa classe média, numa classe média alta que você encontra artistas plásticos, porque você não encontra um artista plástico que vem de Realengo, até hoje eu nunca vi, você encontra empregada doméstica que vem de Realengo, porque essas pessoas não têm oportunidades pra ter acesso a esse conhecimento, então eu tive sorte de poder ter estudo, de poder ter um certo dinheiro de família, de poder ter uma base que me permitiu fazer os cursos, quer dizer o curso do Parque Lage não, mas fazer o meu curso, dar o curso da minha vida e me entregar a isso, fazer a minha pesquisa pessoal, que você tem que ter alguma ajuda assim, porque senão fica muito difícil, ou de bolsa ou de família ou de algum lugar porque é ridículo você dizer que dá pra ser de outra maneira, porque é mentira, não dá. Agora hoje em dia eu tenho, não vivo exatamente disso porque, viver não vivo, porque eu tenho outros recursos. (Enrica Bernardelli)

³¹ Se analisarmos outros períodos da história da arte do Brasil veremos que nem sempre foi assim. Por exemplo, a maioria dos artistas que freqüentavam a Academia Imperial de Belas Artes vinha de famílias de baixo poder aquisitivo, sendo que as famílias abastadas preferiam outras carreiras, como o Direito. O modernismo no Brasil opera uma inversão sendo alguns de seus membros (Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral) pertencentes à elite paulista do café (DURAND 1989; AMARAL 1998). Já nas décadas de 30 e 40

A opção por arte, e o acesso ao “mundo” da arte aparece condicionado ao acesso a um determinado tipo de conhecimento, não presente em contextos menos desfavorecidos economicamente. A artista localiza a diferença de classe topograficamente: *“porque você não encontra um artista plástico que vem de Realengo, até hoje eu nunca vi, você encontra empregada doméstica que vem de Realengo”*. O depoimento reforça o ponto de vista de Montero, da dificuldade de acesso das camadas populares aos bens da cultura dominante.

O fato de os artistas no circuito erudito provirem e estarem nas camadas médias, evidencia um dado que Bourdieu encontrou na França, que o Capital Simbólico não significa necessariamente Capital Econômico, pelo menos não a curto prazo.

Entretanto, o modelo do campo artístico apresentado por Bourdieu a partir do contexto francês é hierárquico e oferece pouca margem para a interpenetração entre as *posições no campo* que permitiria explicar uma relação de constante alimentação entre cultura Erudita e as “subalternas” cultura Massiva e Popular. Novamente se apresenta aí uma limitação no modelo bourdiano quando transposto para a realidade brasileira. O artista erudito muitas vezes busca no dado cotidiano, no popular, o material para realizar seu trabalho e tal dado é absolutamente absorvido pelo circuito erudito contemporâneo³². Essa constatação faz com que relativizemos também a noção de artista como “renunciante do mundo”, uma vez que o mundo lhe serve de material explicitamente referencial para realizar sua obra (a não ser em casos extremamente “formalistas”, cuja obra não ofereça aparente relação com o mundo exterior, estando talvez mais preocupada com suas possíveis relações formais internas³³ – o que não é o caso de nenhum artista que entrevistei

os artistas do Núcleo Bernardelli e Grupo Santa Helena são em geral de origem humilde, muitos tendo passado grandes dificuldades financeiras e sobrevivendo de outras atividades paralelas.

³² Mesmo no surgimento do campo, no Romantismo, por conta de uma intensa valorização das culturas nacionais, também houve simbiose entre arte erudita (a posição que gozava de autonomia) e arte popular – na literatura e na música em especial, com a compilação de canções populares, contos de fadas etc. Com o passar do tempo talvez haja um maior afastamento, mas não se exclui o diálogo.

³³ Mesmo uma obra “abstrata” posiciona-se em relação com o mundo. Donald Judd (1928-1994), escultor minimalista norte-americano declarou: “Sempre achei que o meu trabalho tivesse implicações políticas,

aqui). A relação do artista contemporâneo com a cultura popular e massiva é objeto de estudo fértil para as ciências sociais, em especial para a antropologia, que o tem ainda pouco explorado.

Néstor Canclini destaca na teoria bourdiana a autonomia do campo artístico, campo regido por leis próprias: “o que o artista faz está condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulação das obras, mais que pela estrutura global da sociedade” (1998, 36). O campo artístico autônomo aparentemente em contradição com a lógica capitalista de expansão do mercado, uma vez que produz para um grupo restrito e especializado é, na verdade, produtor de bens valorizados pela escassez e consumos exclusivos, e seu objetivo é o de “construir e renovar a distinção das elites” (1998, 36). Esse movimento duplo da lógica capitalista é o da *divulgação* (ampliação do mercado e consumo de bens em vista dos lucros) e *distinção* (“para enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, recria os signos que diferenciam [simbolicamente] os setores hegemônicos” (1998, 37)). E acrescenta Canclini: “a obra de Bourdieu, pouco atraída pelas indústrias culturais, não nos ajuda a entender o que ocorre quando até os signos e os espaços das elites se massificam e misturam com os populares” (1998, 36).

Acrescente-se o fato da complexidade das camadas médias brasileiras, local de origem de muitos dos artistas do circuito erudito, o que desmente uma relação absolutamente hierárquica entre as posições, do contrário o indivíduo nas camadas médias dificilmente teria acesso à produção erudita – de fato ele não o tem em termos de consumo, em especial de arte contemporânea. Naturalmente os “meios de reprodutibilidade técnica” tornaram acessíveis muito da produção consagrada (sublinhe-se) de arte erudita – revistas

tivesse atitudes que permitiriam, limitariam ou proibiriam certos tipos de comportamento político e certas instituições. Também achei que a situação estava bem ruim e que meu trabalho era tudo que eu podia fazer. Minha atitude de oposição e isolamento, que aos poucos mudou em relação ao isolamento nos últimos cinco anos mais ou menos, era uma reação aos acontecimentos dos anos 50: o estado de guerra contínuo, a

de ampla circulação trazem reproduções de arte, há “clássicos” de literatura editados em formato de bolso a preços baixos, CDs de ópera nas bancas de revistas, mas é bastante diferente com relação à arte (plástica) contemporânea. Diz uma artista entrevistada: “*Eu mesma não teria condições de comprar um trabalho meu*” (Mônica Rubinho).

Em dois depoimentos encontramos experiências de crise como desencadeantes da opção pela arte. Eliane Duarte foi a artista entrevistada a começar mais tarde sua carreira, aos 46 anos:

Quando eu me separei eu me desequilibrei um pouco, na questão econômica. Mas eu estava me sentindo assim um pouco, quem eu era, né, naquela época comecei a ver várias amigas minhas com atitudes novas, com novas descobertas, eu senti que... Eu não conseguia segurar o casamento, então separei, né, meu marido ficou morando com os meus filhos e eu fiquei na casa da minha mãe. Tudo perto, mas pela questão econômica, embora tivesse sentido bastante falta dos meninos, mas resolvemos assim e assim foi feito. Mas precisou de eu ter um desequilíbrio, mesmo, de eu zerar, né, até chegar nesse caminho, foi uma coisa, foi difícilimo, foi muito difícil. Eu tô te dizendo, não é uma escolha, é que eu fui... Foi um desajuste. Vamos dizer assim, eu queria porque queria continuar casada, eu queria continuar casada. Mas quem eu era? Então, cada vez mais eu fui sentindo que aquilo que eu tinha programado pra mim não era aquilo. Por mais que eu quisesse segurar, quando eu cheguei aos quarenta anos, eu comecei a ter um sufoco, um sufoco... Até que fui indo, fui indo, até que eu descobri: era uma artista. Mas mesmo pra eu aceitar isso, pra eu estar dizendo que sou uma artista, acho que depois de 8 anos fazendo arte, entende? (Eliane Duarte)

A crise, o desajuste existencial são desencadeadores de uma opção artística.

Para Cabelo, um problema de saúde e a convalescença o dirigiram para a produção artística:

Após abandonar a faculdade de engenharia, passei um tempo no campo criando minhocas. Muito me fascinou o poder alquímico desses anelídeos: transformar merda em húmus. Esterco de vaca era o alimento das minhocas e elas se encarregavam de transformá-lo em húmus em 45 dias, além de se multiplicarem. O húmus, excelente adubo orgânico, podia então ser colocado nas plantações, além de ser vendido para

destruição da ONU pelos americanos e pelos russos, os partidos políticos rígidos e inúteis, a exploração geral, além do exército e de McCarthy” (JUDD Apud FRASCINA 1998, 97).

consumo doméstico. As matrizes das minhocas também poderiam ser vendidas, além de servirem de alimento para rãs, criando um sistema de produção integrado etc. Tudo vai bem até que caio doente infestado por vermes, amebas, protozoários etc. Devido a um diagnóstico equivocado, o tratamento não deu resultados, agravando o meu estado de saúde. Durante esse período tenho dores estomacais fortíssimas e diarreias, levando a estados de desfalecimento. Tive a oportunidade então de ver o mundo de uma outra perspectiva. Agora eram os vermes que me criavam, era preciso levar a cabo a tarefa das minhocas: transformar o espírito, da merda ao húmus, em progressão infinita. Já com o diagnóstico correto sou submetido a um tratamento adequado, passando um período em repouso. Durante essa fase tenho contato com a poesia de Ferreira Gullar e Paulo Leminski, e passo as madrugadas desenhando. Decido fixar-me novamente na cidade e fazer vestibular para comunicação. Começo a frequentar o curso de comunicação social na PUC- Rio e logo ingresso na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. (Cabelo)

Uma experiência absolutamente marcante de doença e de um estado alterado da consciência, que faz o artista ver o mundo de outra forma é o que o impele para o desenho e a arte.

Como vimos, a pesquisa revela que, de um modo geral, houve uma experiência com arte já desde a infância dos entrevistados, e todos sublinharam esse fato como importante para a futura opção pelas artes. A pesquisa de campo sugere, portanto, um fator complexificante que faz com que seja impossível pensar numa homogeneidade das camadas médias. A experiência com arte na infância é fator inserido *no campo de possibilidades*, “que trata do que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura” (VELHO 1994, 28), a partir do qual o *projeto* é desenvolvido: “no nível individual lida com a performance, as explorações, o desempenho e as opções, ancoradas a avaliações e definições da realidade” (VELHO 1994, 28). Sublinhe-se o fato de que o *projeto* também contém interação e é definido contextualmente, ou seja, eventos externos ou internos podem desencadear a opção antes não cogitada.

Como ressaltamos anteriormente, não há um determinismo no qual a opção artística esteja condicionada à experiência com arte na infância, pois as sociedades complexas se caracterizam pela “coexistência de diferentes mundos”. Gilberto Velho toma de Schutz a noção de *província de significados* e afirma que há mobilidade entre essas *províncias*, há trânsito entre elas, suas fronteiras são “tênuas e singelas”. Velho propõe a noção de metamorfose (que ele toma de Ovídio) para explicar o potencial de mudança entre mundos, e faz com que “os indivíduos estejam sendo permanentemente reconstruídos” (1994, 29).

4 A SOBREVIVÊNCIA E A COOPERAÇÃO

Este capítulo trata de como os artistas entrevistados se relacionam com a questão comercial da arte erudita contemporânea no Brasil; assim como desenvolve uma concepção do trabalho artístico cooperativo (Becker 1984) e explicita as relações entre artistas, *marchands*, galeristas, colecionadores, críticos e curadores.

4.1 A sobrevivência

Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios.

Manoel de Araújo Porto Alegre para Vítor Meirelles (1856)

Já dissemos que, entre outras virtudes, é necessário ter paciência. Para que possa exercitar a virtude da paciência, o artista precisa ter tranqüilidade financeira, para suprir suas necessidades básicas e de seus dependentes. Sempre aconselho a eles, iniciantes ou não, que tenham uma atividade paralela.

João Carlos Lopes dos Santos no "Manual do Mercado de Arte" (1999)

Optar pela arte pode significar ter aquela atividade ocupando um lugar importante, central dentro da vida do indivíduo. Não significa necessariamente (e aí a afirmação de Bourdieu sobre a arte não ser uma profissão parece bastante relevante) ter a arte como atividade da qual se tire o sustento diário. Dos artistas entrevistados, apenas dois artistas vivem exclusivamente da venda de seus trabalhos artísticos, os outros vivem também ou exclusivamente de outras atividades para a sobrevivência.

Hoje, me viro com o pouco dinheiro de prêmios que recebi. Mas ainda dependo de família. (Marepe)

*Eu realmente hoje eu me pergunto... No início eu dizia assim, você é o que? Eu sou bióloga, restauradora, artista plástica. Hoje quando me perguntam eu digo que sou artista plástica, mas trabalho com restauração, tá entendendo? Ou seja eu não vivo de artes plásticas, por um lado. Por outro lado vivo, porque eu vivo da restauração e vivo das aulas, mas da venda do meu trabalho não. Te confesso que a gente tem que ter um certo dom que eu não tenho pra conseguir vender o teu trabalho. Não sei bem o que é esse dom, mas eu sinto que eu não tenho ele, entendeu, porque eu sou ... Como é que eu vou te dizer... Reservada, eu não faço muito o social que o mundo das artes em geral exige. Não é uma crítica, nem um elogio a nada, mas o mundo das artes geralmente tem um certo trânsito, as pessoas têm que mais ou menos ter uma turma e aquela turma de repente tá por cima, de repente ela tá por baixo, e assim você sobe e depois você desce. Eu não tenho isso, eu não consigo fazer muito isso, entendeu? Eu acredito no meu trabalho. Eu acho que é de certa forma penoso, não é o caminho mais simples, mas ao longo desse tempo eu consegui abrir espaço, espaços institucionais, não galerias particulares. Só trabalhei aqui com galeria particular com a galeria São Paulo, mas que também a coisa não continuou porque talvez, sei lá, o trabalho não fluiu... Galeria particular precisa vender, pode ser que o meu trabalho não venda, e também nunca me preocupei em procurar um canal comercial, porque existe um canal comercial, né?
(Cristina Pape)*

A arte contemporânea no circuito erudito opõe-se a uma arte “comercial”. Não só no discurso, porque mesmo os artistas comerciais rejeitam o rótulo “arte comercial”, mas porque na própria acepção da palavra, esse tipo de arte *não vende*, ou tem grandes dificuldades de venda, principalmente por causa do público restrito. Essa afirmação é contextual, a produção contemporânea é adquirida por museus, por exemplo, mas não pelo “grande público”³⁴. De forma que, em geral, há grande dependência desse tipo de produção dos espaços institucionais, como frisa a artista. Do ponto de vista de Bourdieu o fato da produção erudita “não vender” confere autonomia ao artista, a quem deve ser dada a

³⁴ Para Bourdieu a aquisição por parte do grande público é fator que distingue a “grande produção”, “subcampo de produção cultural”, que possuiria menos autonomia, mais capital econômico e menos capital simbólico específico. Nesse subcampo estariam, por exemplo, os *best-sellers*, as grandes produções cinematográficas. Questão que Canclini discute ao levantar o exemplo do livro “O nome da Rosa” de

liberdade de expressar-se sem censuras, como defende Bourdieu em diálogo com o artista alemão Hans Haacke³⁵. Bourdieu utiliza um conceito de autonomia que está ligado à própria etimologia da palavra, e está relacionado com o processo que abordamos no capítulo anterior, quando há o fim da exclusividade da Academia na nomeação de quem é ou não artista (*auto-nomos*). Em geral há a acepção da palavra indicando uma arte que não serve a nenhum outro fim que não ela mesma. A autonomia defendida por Bourdieu não exclui uma arte de engajamento político, assim como a de seu interlocutor, Hans Haacke. A arte contemporânea, para vender, deve ser legitimada por determinada crítica e galeria, processo de legitimação simbólica explicado por Bourdieu. Na perspectiva de Becker, é o *mundo da arte* (e todos os sujeitos nele envolvidos, incluindo críticos, historiadores, o gravador contratado para imprimir as gravuras de um artista de renome) que diz o que é e o que não é arte.

Diva Benevides Pinho, em estudo sobre a pintura sob um ponto de vista econômico fala da grande dificuldade para tratar da questão comercial no contexto artístico:

Os próprios artistas se esquivam de falar sobre a vendagem de seus quadros, principalmente quando têm grande sucesso comercial, inclusive para não serem qualificados de mercantilistas, o que poderia abalar sua reputação de original e/ou criativo; e aqueles que ainda não alcançaram a fama, somente informam sobre os defeitos do sistema que os marginaliza através de críticas amargas. (1988, 58)

De fato, é comum usar-se o termo “comercial” como desqualificativo, assim como muitas vezes pesam críticas aos bem-sucedidos comercialmente de terem se rendido a “fórmulas” (o que desenvolveremos em capítulo seguinte).

Umberto Eco, romance de grande erudição, produzido por intelectual respeitado, e que obteve grande sucesso de vendas.

³⁵ Bourdieu e Haacke defendem a liberdade de expressão no sentido de que se não for garantida sua liberdade o artista operará uma “autocensura”, evitando questões polêmicas que atingissem certos setores ou o próprio governo. Deve-se garantir uma produção cultural independente das leis de mercado, e essa produção à exceção das leis de mercado deve ser garantida pelo Estado. Isso se faz tanto mais necessário quanto cada vez mais - e esse modelo norte-americano parece estar sendo bastante difundido em outros países, inclusive no Brasil - são setores privados que contribuem para a manutenção de instituições culturais. BOURDIEU; HAACKE (1995).

4.2 O Galerista, o Curador, o Crítico, o Colecionador

De pouco tempo pra cá vivo financeiramente de minha produção. Em São Paulo tenho exclusividade com a Galeria Luisa Strina. Durante muito tempo não vendi absolutamente nada. Algumas vezes fui pago para realizar performances. Encaro a questão comercial com naturalidade, apesar de saber que os preços restringem muito o número de compradores. Geralmente os compradores são de alto poder aquisitivo, assim como os marchands. É esse pequeno círculo que movimenta o mercado. (Cabelo)

A questão comercial é um “dom” que a maioria dos artistas não tem.

Quanto a preço e venda de trabalho, deixo a responsabilidade da minha galeria e não me preocupo muito com isso. (Marepe)

É a “lógica do desinteresse”, que surge desde a emergência do campo. Para Bourdieu um “mundo econômico invertido”, no qual deve-se recusar todos os símbolos do sucesso mundano. De todos os artistas que entrevistei *nenhum* negocia o próprio trabalho.

No momento, eu não vou dizer pra você que eu não tenha ganhado algum dinheiro, mas não é completamente com esse dinheiro que eu banco esse apartamento, eu fiquei com uma pensão, né, é pouca, quer dizer eu tenho a pensão e mais o dinheiro que eu ganho com o trabalho. A última exposição que eu fiz, as exposições que eu faço são inteiramente vendidas, não tenho trabalho em casa. Eu tenho é pouquíssima produção. Mas eu teria possibilidade, sempre eu tenho mais procura do que eu posso fazer, entendeu. Já deixei de participar de vários eventos por falta de trabalho, agora não consigo te dizer que eu viva inteiramente desse trabalho, de arte não. Tem meses, o mês de janeiro agora porque, não é que eu não tenha gente querendo, mas eu não tenho trabalho pronto. Mas talvez se eu tivesse absolutamente, completamente essa necessidade eu agilizaria mais o trabalho. Eu tenho duas fontes: a pensão... Porque depois de um tempo eu casei de novo, meu marido ficou doente... Mas hoje, assim, eu tenho a pensão e o trabalho. Por isso que eu tenho o ateliê em casa porque quanto menos eu for comprometida economicamente, mais tenho liberdade de fazer o que eu achar mais interessante. Eu tenho uma galeria aqui, eu tenho uma galeria em São Paulo, a Camargo Vilaça, que não pude acompanhar o ritmo das duas juntas, mas é um aval imenso que o Marcantonio [Vilaça, marchand] me

deu. Então, infelizmente ele faleceu, né, mas acho que a galeria vai continuar com toda a força. Mas é isso, eu tenho as duas coisas, eu não tenho só uma coisa não. Agora, quando eu não tinha, a gente sempre dá um jeito, acho que não sei como que era... Eu tinha ateliê na Lapa... Depois que saí da galeria [da qual era sócia], também pra pagar os cursos do Parque Lage eu vendi alguns desenhos de artistas... Aí vendia os desenhos e pagava os cursos. Mesmo lá no Parque eu pedia desenhos, e mesmo serigrafia, gravuras e vendia e aí eu me mantinha, dava pra pagar os cursos. E era assim, sempre deu, né, de uma maneira ou de outra, com pensão ou sem pensão, sempre eu inventei um modo, um jeito de ir tocando. Quando eu não tinha eu pegava os retalhos de ateliê de restauro, um linho maravilhoso, fazia os trabalhos todos de retalho, que sobrava do ateliê de um restauro. Então cera de abelha, maravilha, eu trabalhava com trapo, mas um trapo chique, trapo maravilhoso.
(Eliane Duarte)

Viver do trabalho artístico nem sempre é plenamente desejado, justamente porque limita a autonomia, “quanto menos eu for comprometida economicamente, mais eu tenho liberdade de fazer o que eu achar mais interessante”.

Nessa lógica das relações entre artistas e galeristas e *marchands*, o “interesse no desinteresse”, o “desinteresse estatutário”, a renúncia às disposições econômicas, é o que torna possíveis os lucros dos negociantes de arte (BOURDIEU 1996, 245). Como disse o galerista Marcantonio Vilaça³⁶: *O artista produz e eu faço o resto* (2000).

A lógica do mercado é clara³⁷:

O mercado de obras pictóricas organiza-se em torno da escassez do bem artístico, caracterizado pela unicidade. Segue-se, então, o jogo da oferta e da procura: se a mercadoria agrada ao público e é vendida rapidamente, “consumidores” de diversos tipos afluem e o pintor não consegue atender

³⁶ O depoimento de Vilaça é o único a aparecer no trabalho, inclusive por fonte secundária, porque era (faleceu em 01/01/2000) o galerista de alguns dos entrevistados, e mesmo os que não eram “seus” artistas, mencionaram seu nome e importância. Mas é depoimento enriquecedor e esclarecedor, apesar da dissertação ter um recorte claro apenas nos artistas. “*Eu vou dar algumas coisas (obras) pras pessoas. Não é uma questão de custo, não é uma questão de mercado porque mercado não existe praticamente aqui. A gente não pode esquecer que a única pessoa que estava batalhando artista aqui morreu, que era o Marcantônio Vilaça, né? Acho que é uma perda, não sou artista dele, nunca fui, mas foi uma perda grande porque ele botava artista no mercado internacional, tomara que apareça alguém pra cobrir esse espaço*” (Cristina Pape).

³⁷ “A obra de arte acaba, também, se tornando um produto de consumo, e, assim, fica sujeita às regras da economia, não podendo fugir da lei da oferta e da procura. Há, ainda, agravante de ser um produto supérfluo, que coloca o artista entre os primeiros a ser preteridos em momentos de impasse econômico, quando, por ironia, será o último a ser comprado. Uma obra de arte, contudo, é um produto muito especial e não pode ser tratada como uma mercadoria qualquer. Quando a procura é grande, a oferta tem de ser mínima; quando a procura é mínima, a oferta precisa ser ainda menor” (SANTOS 1999,15).

à demanda. Com o desequilíbrio entre as quantidades oferecidas e as quantidades demandadas segue-se a alta dos preços. (PINHO 1988, 58)

Há uma lógica de reciprocidade, entre artistas, *marchands*³⁸ e, como analisaremos adiante, os críticos. Os artistas produzem, os *marchands* vendem, os críticos, os estetas e os curadores legitimam, os colecionadores e os curadores (alguém mais?) compram. Existe uma identificação em termos de disposições intelectuais entre os artistas e seus *marchands*³⁹.

Dependendo do *marchand* ou galerista, sua escolha também é um fator legitimador, as galerias em geral trabalham com produções bem demarcadas. As galerias que trabalham com arte contemporânea destacam-se no meio. Ser representado por determinada galeria é sinal de “trabalho de qualidade” dentro do circuito⁴⁰; a recíproca é verdadeira: ter bons artistas também é meritório para a galeria. Entretanto, os critérios do *marchand* podem ser declaradamente subjetivos. Marcantonio Vilaça ao ser questionado sobre os critérios que utiliza para selecionar “seus” artistas, respondeu: “*eu mesmo*”⁴¹ (2000, 67).

Pode-se cotejar a afirmação do galerista Marcantonio Vilaça, que não aponta nenhum outro critério para seleção das obras de arte para sua galeria senão “ele mesmo”, com a reflexão levantada por Sally Price (2000) sobre as qualidades do *connoisseur* (conhecedor). A autora reúne algumas citações de notórios “conhecedores” que enfatizam o “gosto” como uma habilidade essencial, uma qualidade primordial do *connoisseur*. O “gosto” (*taste*) não é questão de “moda” (o determinante histórico), não está limitado a um

³⁸ Para o *marchand* João Carlos Lopes dos Santos, em seu “Manual do mercado de arte”(1999), o *marchand* deve ser um alter-ego do artista.

³⁹ Ao contrário do mercado de “arte primitiva”, no qual o *connoisseur* (conhecedor) é figura absolutamente antagonista, é a antítese do artista, do produtor. Cf. PRICE (2000, 26-ss).

⁴⁰ Por exemplo, mesmo quem não era artista da galeria Camargo Vilaça, da qual Marcantonio Vilaça era sócio, mencionou seu nome como importante. Nos depoimentos colhidos, alguns nomes de galerias se repetem: Camargo Vilaça, Luisa Strina, em especial, ambas em São Paulo, representado inclusive artistas residentes no Rio de Janeiro.

⁴¹ O galerista na verdade tem já um “domínio inconsciente” das regras da arte, as regras de construção da obra estão de tal forma interiorizadas que não conseguem sequer ser formuladas (como desenvolve Bourdieu a respeito do *connoisseur* – 1992, 291). Há neste ponto uma semelhança entre o galerista e o *connoisseur*.

segmento particular da sociedade (raízes aristocráticas), nem depende de um *background* educacional ou de riqueza; não é aprendido ou adquirido. Trataria-se na ideologia dos *connaisseurs* de um “instinto pela qualidade”, um dom “inato”, algo que se possui “sem saber por que”.

As relações entre artistas e agenciadores de arte implicam relações de fidelidade e, muitas vezes, exclusividade, note-se o tratamento possessivo: “meu artista” diz o *marchand*, “eu tenho uma galeria”, “minha galeria” diz a artista.

Tenho exclusividade, no Brasil, com a Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo. A própria galeria faz contatos com galerias no exterior. Sou totalmente fiel à minha galeria. Não vendo nada em meu ateliê. Só recebo curadores, nunca colecionadores. Apenas os que querem ter um relacionamento pessoal. Vendas acontecem somente dentro da galeria. Quando a exposição é institucional, em geral, o contato é meu, individual, e a galeria não intervém, pois não há interesse comercial nisso. (Rosângela Rennó)

Os curadores e colecionadores são também parte importante neste processo. Os curadores, ao selecionarem obras de artistas para uma mostra, representariam o saber acadêmico e proviriam de instituições (ou fundações) – locais não relacionados com o aspecto comercial. Estão a princípio, “fora do mercado”⁴². São, como os críticos, legitimadores da produção de determinados artistas. Tendo origem em instituições e fundações “sem fins lucrativos”, a legitimação operada por eles estaria isenta de motivações comerciais ou monetárias⁴³.

De fato, nenhuma curadoria é imparcial, isenta⁴⁴. Sempre reproduz uma determinada concepção de arte. Francis Frascina (1998) toma o MoMA (Museum of Modern Art), de Nova York, como exemplo de Instituição e questiona seus critérios de

⁴² “Curators might wish to see themselves as apart from the market, upon which they look down” (SATOV 1997, 216), conforme afirma Murray Satov em ensaio sobre o mercado de arte tribal.

⁴³ Carl Andre, artista norte-americano de produção minimalista, declarou que “o significado de seu trabalho pode ser diferente do que lhe foi atribuído por críticos, colecionadores e curadores – todos eles interessados, segundo ele, ‘não em qualidade, mas em mercadoria’” (FRASCINA 1998, 99).

⁴⁴ Sally Price (2000) analisa essa questão de maneira brilhante com relação à exposições de arte Primitiva em contextos ocidentais.

seleção, tentando precisar quais são os interesses que subjazem a essas escolhas e que tipo de “representação do passado” é apresentada. A coleção permanente do MoMA “privilegia o desenvolvimento formal da abstração na arte moderna” (1998, 77). Ressalta o grande poder simbólico que têm os museus e galerias:

Um balanço alternativo, proposto desde os anos 60 pelo menos, sugere que os museus e as galerias são instituições poderosas que, por sua seleção e curadoria, conferem um determinado valor cultural e socioeconômico aos objetos que conservam. Segundo essa perspectiva, não é que essas instituições proporcionem um espaço no qual exibir a grande arte, mas, sim, que elas conferem “grandeza” a uma obra ao decidir exibi-la (FRASCINA 1998, 80).

Não só os museus e galerias, mas também as instituições educacionais e a história da arte elegem determinadas produções como legítimas e excluem outras. Essa seletividade pode em alguns casos estar ligada a determinados elementos da cultura dominante⁴⁵. A reflexão de Frascina concentra-se especialmente em verificar como a crítica e curadoria durante a Guerra-Fria em determinadas instituições como o MoMA, reproduziam valores de uma cultura masculina, branca, conservadora, ligada a determinados setores políticos norte-americanos (favoráveis, por exemplo, à Guerra no Vietnã; anticomunistas) e partidárias de uma arte “desinteressada” e resistentes a uma arte “engajada”, de forte comprometimento com causas como o feminismo e as minorias étnicas. No caso dos Estados Unidos nos anos 60, fazia parte do Conselho de curadores do MoMA o governador republicano Nelson Rockefeller, cuja família ajudara a fundar e financiar o museu. Além dos interesses políticos, o governador tinha interesses financeiros em grandes companhias, inclusive ligadas à produção de armas químicas e indústria de armamentos.

O âmbito de minha pesquisa não inclui uma investigação de curadores, críticos e colecionadores, a não ser a partir do próprio discurso dos artistas. Uma investigação de

⁴⁵ Mantenho a definição do autor que se refere à cultura dominante aqui no sentido de representar uma arte de produção eminentemente masculina, branca, anti-comunista, não representada pelas minorias (gênero e etnia).

maior amplitude, um prolongamento desse trabalho, poderia incluir as demais instâncias. Entretanto, vale cotejar a história de um dos mais importantes museus de arte do circuito de arte erudita do Ocidente, o MoMA de Nova York, com a fundação do Museu de Arte de São Paulo, um dos mais importantes do gênero no Brasil.

A criação do MASP foi iniciativa do jornalista paraibano Assis Chateaubriand, dono de uma rede de jornais, cadeias de rádio e da primeira rede de televisão do Brasil. Chateaubriand contratou o *marchand* e jornalista italiano Pietro Maria Bardi para coordenar a aquisição de obras para o museu. Aproveitando o pós-guerra e a generalizada dificuldade financeira na Europa, compraram obras de arte a preços baixos. Chatô, como era chamado, comprava as obras com dinheiro que “arrecadava” (ou praticamente extorquia, uma vez que ninguém ousava negar um pedido feito por ele, figura respeitada e temida) da elite econômica brasileira⁴⁶. Num discurso para apresentar um Rembrandt que havia adquirido com doação feita por exportadores de café, disse Chateaubriand:

O gosto pelas coisas belas não é um privilégio das elites. Também o povo aspira, instintiva e obscuramente, às emoções do encontro com um Rembrandt, um Velázquez, um Goya, um Greco, um Botticelli, um Tintoretto. De onde, entretanto, tirar recursos para levar a arte ao povo? Formulam-se queixas contra a família voraz dos tubarões, mas conosco eles têm sido dóceis e flexíveis. Talvez porque lhes falemos pedagogicamente de seus deveres coletivos, eles costumam ouvir-nos. Acentuamos os riscos que corre sua estirpe numa era que é o século dos assalariados e dos monopólios estatais. E eles sabem que, na verdade, o que fazem conosco são seguros de vida. Estamos fornecendo salva-vidas à nossa burguesia. A Campanha da Aviação, a Campanha da Criança, o Museu de Arte e outros programas que temos na incubadeira, meus senhores e minhas senhoras, são os itinerários salvadores de vossas fortunas[...]. Aprendi com o banqueiro Correia e Castro, aqui presente, e adotei como minha uma técnica de indiscutível eficiência para reeducar a burguesia: anunciar para breve o fim do mundo burguês, que sucumbirá aos ataques soviéticos. Apresento, contudo, a única hipótese de salvação, que é o fortalecimento das células burguesas. Uma das formas de fortalecê-las é doar Renoirs, Cézannes e Grecos ao Museu de Arte. O que significa que enfrentar os bolcheviques pode custar a cada um dos senhores modestos 50 mil dólares (MORAIS 1994, 484).

⁴⁶ Sobre a vida de Assis Chateaubriand ver MORAIS (1994).

Chateaubriand era anti-comunista como Nelson Rockefeller, com quem mantinha negócios e relações. O MASP foi fundado em 1947, tendo o governo de Juscelino Kubitschek ajudado a saldar uma dívida não paga feita por Chatô em uma galeria norte-americana⁴⁷. Quem são os curadores no Brasil hoje é pergunta a ser respondida, quem sabe, num próximo trabalho.

Sally Price (2000) ressalta a coexistência de dois segmentos de amantes da arte: “(a) pessoas que vão com frequência a exposições e absorvem textos e imagens de livros e revistas, mas que, em geral, não pensam em comprar obras de arte originais e (b) aqueles que complementam as visitas às exposições e a leitura com a participação freqüente em leilões, eventos para colecionadores e *vernissages*” (2000,144).

Os colecionadores, por sua vez, fazem parte do público ainda mais restrito que compra a obra de arte. Podem ser motivados por seu gosto pessoal, necessidade de “distinção”, ou mesmo pelo investimento⁴⁸. Como declara Becker, a compra do colecionador é também instrumento de persuasão, de confirmação dos argumentos dos críticos e negociantes de arte (1984, 114).

Sally Price (2000) sublinha que o que diferencia os colecionadores dos outros amantes da arte é “a propriedade da obra em si e um compromisso financeiro de vulto” (144). Chama atenção para o círculo imensamente restrito do qual fazem parte os colecionadores: “A esfera social daqueles que colecionam obras de arte originais é um mundo exclusivo, simplesmente porque poucas pessoas podem fazer parte dele” (144).

James Clifford (1994) afirma que o ato de colecionar no Ocidente tem sido uma estratégia para a manifestação do eu possessivo, da cultura e autenticidade. Uma história crítica do colecionar deve preocupar-se em investigar quais objetos do “mundo material

⁴⁷ Sobre a criação do MASP ver também DURAND (1989, 120-9).

⁴⁸ No mercado de arte tribal analisado por Satov (1997), o critério mais importante para aquisição por colecionadores é a forma visual do objeto, assim como a significância sociológica do objeto.

grupos específicos e indivíduos escolhem preservar, valorizar e trocar” (1994, 221 – minha tradução livre).

Sobre os críticos, em geral, nas entrevistas, os artistas entrevistados declararam que são necessários, e que se sentem representados pelos mesmos.

É absolutamente necessário, nós artistas precisamos de críticos, de marchands, de tuão isso, de centros culturais, de curadores, tenho nada contra nada, não. É um respeito, a questão do crítico, ele já tem aquela cultura de anos, visita, ouve milhões de opiniões, vai a todas as exposições fora, eu respeito. (Eliane Duarte)

Adoro ouvir os críticos. Sinto-me representado por eles. Estou me referindo aos curadores e ao público que visitam as exposições e os colegas também. Hoje me preocupo menos com as críticas. Se não fosse eles [os críticos], o que seria de nós artistas? (Marepe)

Na prática, muitas vezes as figuras do curador e do crítico se confundem. Em geral, o curador tem sua “crítica” presente no catálogo das mostras, através dessa crítica ele apresenta as obras e artistas escolhidos. A atuação como crítico pode legitimar uma nomeação para uma posição de curadoria. A legitimação feita pelo curador é operada duplamente pela escolha e exposição da obra de determinado artista e no papel, através das reflexões sobre a exposição.

Ah, é legal acho super legal o crítico falar sobre o trabalho, muito bom, não só o crítico como qualquer pessoa, porque sempre vai enriquecendo, né? Eu nunca tive péssimas experiências com a crítica, assim como algumas pessoas falam porque quando falam alguma coisa que você vê que não tem absolutamente nada a ver com aquilo que você tá fazendo eu não me incomodo, porque eu acho que aquilo é um erro mas tem muitos erros na vida. (Enrica Bernardelli)

O crítico desfavorável é o que não entendeu, “errou”, “não interessa”. O crítico é interessante enquanto compartilha de determinados valores de grupo, como ressalta Velho :

*Ora, fica patente que a identidade dos indivíduos passa, quase sempre, por uma forte vinculação a um grupo de pares que, de diversas formas, reforça certas crenças e valores. A identidade se constrói, classicamente por contraste com outros indivíduos e/ou grupos *caretas, falsos intelectuais, imaturos, não-analisados etc.* A autopercepção portanto, é*

fortemente filtrada pelo olhar do grupo, do *network* (VELHO 1989, 88 – sem grifo no original).

Por exemplo, uma produção de caráter “engajado” pode desagradar a um crítico “formalista” e vive-versa.

Relaciono-me muito bem com alguns poucos críticos que me interessam, ou seja, aqueles que compreendem minha linguagem. São grandes interlocutores meus - colaboram muito no processo e na avaliação a posteriori. A maioria está em SP e não no Rio, pois os críticos daqui em geral são mais formalistas. Exceções: Paulo Herkenhof, Glória Ferreira e, recentemente, Paulo Sérgio Duarte. Em SP eu citaria Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli, Aracy Amaral, Ivo Mesquita, Adriano Pedrosa. (Rosângela Rennó)

Para Bourdieu o reconhecimento no campo de produção erudita se daria através do reconhecimento simbólico (não econômico num primeiro momento, como atesta nessa pesquisa o fato de muitos dos artistas não sobreviverem da venda de sua produção artística) obtido de seus pares (1992,105).

Em geral há consenso entre os entrevistados de que o crítico é importante. Tratar de crítica é tratar de poder. O poder é investido ao crítico dentro do próprio campo. Como evidencia a pesquisa de campo, o crítico é “necessário”. Se não é mais a academia que “nomeia” o que é arte e quem é artista, é o crítico que o faz. É dele a voz que autoriza a produção como legítima dentro da tradição (a história da arte ocidental). No circuito erudito não há existência possível fora da crítica.

Nos depoimentos a “opinião” ou “leitura” do crítico também vem seguida de comentários sobre a apreciação do público, que trataremos mais adiante.

5 A COMUNICAÇÃO E A RECEPÇÃO

Este capítulo trata da relação entre os artistas entrevistados e o grande público, assim como traz uma reflexão à luz da antropologia da arte sobre a função comunicativa da arte.

5.1 Arte Contemporânea e Recepção

A arte nova tem a massa contra si e terá sempre. A arte nova não é para todo mundo, como a romântica, mas é, desde logo, dirigida a uma minoria especialmente dotada. (...) Não é uma arte para os homens em geral, mas para uma classe muito particular de homens, que poderão não valer mais que os outros, mas que evidentemente são diferentes.

Ortega y Gasset, 1925

Na realidade cotidiana, as massas não mostram nenhum interesse pelas artes. Aliás, as chamadas elites também não mostram interesse mais profundo por elas.

Mário Pedrosa, 1967

A partir do movimento de surgimento do campo artístico, do nascimento da arte como instância destacada das outras dimensões sociais, há o surgimento de um abismo cada vez maior entre o artista e seu público. A liberdade que o campo autônomo traz ao artista faz com que produza para um público reduzido, em geral seus próprios pares. Para Bourdieu o público é um dos fatores que distinguem a produção erudita da “grande produção”. Em se tratando de arte contemporânea, desdobramento daquele primeiro

primeiro momento de ruptura que significou o Romantismo, tem-se a impressão de que cada vez mais trata-se de uma produção esotérica, dirigida a poucos iniciados⁴⁹.

Como exemplo relevante podemos citar a Mostra do Redescobrimento, realizada no parque Ibirapuera, em São Paulo, por ocasião das comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil. É uma “mega” Mostra que resgata uma idéia do crítico Mário Pedrosa, de reunir arte indígena, arte afro-brasileira, arte “dos loucos”, arte brasileira desde o descobrimento até arte contemporânea. Até o dia 13 de junho de 2000 já haviam-na visitado 339 mil pessoas, e o objetivo dos organizadores é que atinja 1,5 milhões de visitantes.

Foi realizada uma pesquisa do Datafolha⁵⁰ na qual descobriu-se que 64% dos entrevistados compareceram ao evento para conhecer a história e a arte do Brasil, informando que “buscavam conhecer a história do Brasil através da arte, que queriam conhecer ou ter mais informações sobre arte brasileira, que gostariam de resgatar valores e conceitos sociais brasileiros e saber mais da cultura indígena” (CAVERSAN 2000, E4).

Esses dados são interessantes para a reflexão sobre a relação artista e público (que aparece no trabalho de campo desta pesquisa apenas através do discurso dos artistas). A Mostra do Redescobrimento é uma exposição de arte mais acessível do que as exposições feitas nas galerias por ser bastante divulgada. Esta e outras grandes mostras do gênero têm se esmerado cada vez mais em marketing para atrair espectadores. As Bienais de Arte de

⁴⁹ Cf. artigo do crítico Daniel Piza sobre exposição no Itaú Cultural em São Paulo, de 16 de junho a 24 de setembro de 2000, chamada *Investigações: o trabalho do artista*, com trabalhos de Ernesto Neto, Nuno Ramos, Carmela Gross, Iole de Freitas, Carlos Fadon Vicente, Eduardo Kac e Cildo Meireles. “A hegemonia da arte conceitual, que está ameaçada mas, infelizmente, não concretizada, gerou uma série de distorções culturais que muito tempo será necessário para quitar. Uma delas é o *afastamento sistemático do público* [sem grifo no original]. Outra é a ocupação desse hiato pela *casta de curadores* [sem grifo no original], que exercem sobre os meios promotores e exibidores da arte contemporânea uma tirania digna de Jdanov, o comissário cultural de Stalin. E cuja principal censura é verbal: a maçaroca que interpõem entre a arte contemporânea e o público ‘não iniciado’, ainda que ansioso para tirar algum sentido daquelas instalações” (PIZA 2000, 47).

⁵⁰ O Datafolha entrevistou 393 pessoas que foram à Mostra do Redescobrimento entre 28 de abril e 1º de maio. Os entrevistados foram abordados aleatoriamente na saída da mostra. A margem máxima de erro é de 5 pontos percentuais para mais ou para menos, com um nível de confiança de 95% (CAVERSAN 2000, E1).

São Paulo, as exposições de obras de Monet, Rodin, Camille Claudel e os desenhos de Michelângelo alcançaram de tal maneira o grande público que se formavam filas imensas nas portas dos Museus e Pavilhões⁵¹. A Mostra do Redescobrimento, por outro lado, atrai não só pela perspectiva de uma mostra de arte, mas pela proclamada relevância histórica (e o ufanismo incentivado pela data comemorativa).

Indagados sobre “qual a melhor obra exposta na mostra”, na mesma pesquisa Datafolha, 9% afirmaram preferir a carta de Pero Vaz de Caminha (“Carta a El-Rei dom Manuel sobre o achamento do Brasil”⁵²), 6% preferiram o manto Tupinambá⁵³, 5% escolheram o conjunto da arte barroca, 4% o cocar indígena⁵⁴, 3% referiram-se à decoração com flores do conjunto de obras barrocas⁵⁵, 3% ao quadro “Tiradentes Esquartejado”, 3% à arte indígena, 3% às obras de Arthur Bispo do Rosário. É interessante observar que numa mostra de arte a “obra” preferida não seja uma obra de arte, mas um documento histórico. É relevante perceber também que de propriamente contemporâneo as preferências revelaram somente as flores de papel crepom que decoram o conjunto de arte barroca (se é que podemos inserir a “decoração” num contexto de “arte” contemporânea, talvez seja melhor, enquanto categoria êmica, considerar as flores como uma espécie de “cenografia”).

⁵¹ Não há consenso no meio sobre a relevância desse tipo de Mostra. Em recente artigo Angélica Moraes questiona esse tipo de exposição, lamenta a política cultural dominante no Brasil, a qual seria resultante da concepção neoliberal da economia e das regras do capitalismo globalizado. Os verdadeiros interesses dos “plutocratas na pele de mecenas” seriam apenas os de “alavancar seus próprios negócios”, como já o haviam feito Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo, no MASP e MAM, respectivamente. Questiona os elevados gastos de eventos como o estande brasileiro em Hannover (R\$ 18 milhões), a Mostra do Redescobrimento (R\$ 40 milhões para executá-la e mais R\$ 40 milhões para fazê-la itinerante). Considera tais exposições vinculadas a interesses imediatistas quando seriam preferíveis iniciativas mais a longo prazo e menos efêmeras. Conclui: “Que tal começar uma revisão na legislação de incentivos fiscais? Critérios menos mercadológicos e mais ligados aos fundamentos da cultura? Beneficiando menos eventos e mais ferramentas permanentes de ação cultural?” (MORAES 2000).

⁵² “(...) além de inestimável valor histórico, é um trabalho de bom nível literário” (NICOLA 1988, 20).

⁵³ Manto tupinambá de 1,2 m de comprimento, feito de penas vermelhas, que os holandeses levaram de Pernambuco por volta de 1644 e que atualmente integra o acervo do Nationalmuseet, em Copenhague (Dinamarca). Não há nas coleções etnográficas brasileiras nenhum objeto do gênero. O manto está sendo reivindicado por índios de uma comunidade em Olivença, na Bahia, que se dizem descendentes dos tupinambá, etnia que a literatura especializada julga extinta desde o século XVII (ANTENORE 2000).

⁵⁴ A reportagem se refere ao “cocar indígena” de forma generalizada, sem especificar a origem do artefato e sem dar maiores especificações, a despeito de haverem diversos cocares expostos.

⁵⁵ Flores realizadas com papel crepom violeta e amarelo e que constituem o “cenário” da exposição Barroca.

Da mesma forma as obras de Arthur Bispo do Rosário, que são contemporâneas (embora o artista já tenha morrido) mas destacam-se pela inserção no contexto de arte “inconsciente”⁵⁶ (Bispo foi interno de um asilo psiquiátrico durante grande parte de sua vida).

Dos 393 entrevistados 55% eram mulheres, 42% tinham entre 25 e 40 anos, 37% tinham mais de 41 anos, a maioria tinha curso superior (43% com superior completo e 26% com pós-graduação) e 67% afirmaram ter renda familiar superior a R\$ 2.721,00 (CAVERSAN 2000).

Não é o foco do trabalho analisar essa mostra em especial, mas os dados da pesquisa Datafolha sobre a Mostra do Redescobrimento revelam pontos importantes sobre a relação entre o público, a obra de arte contemporânea e o artista. Como é percebida a relação artista e público no circuito erudito de arte contemporânea?

A questão sobre a importância do público foi feita para todos os entrevistados no trabalho de campo.

É importante [a participação do público]. Esses dias eu tive uma exposição na Fundação Progresso, na Feira Mundo Mix, uma coisa em conjunto com meu irmão, que eu tenho um irmão que é poeta, que chama-se Chacal. Então nós fizemos um grupo, só assim né pra ficar com o espaço da galeria, dessa galeria eu nem sei se ainda tá tendo essa galeria, mas era um espaço grande, então nós resolvemos, vamos colocar os trabalhos. Aí eu gostei de ver as pessoas do Mix olhando os trabalhos, o meu, né. Tinha uma coisa dos outros. Enfim, a galeria tava cheia de pessoas de outra área, cheíssimo, porque eles vão todos pro Mundo Mix. Daí então ficou aquela galeria com as pessoas, esse pessoal, olhando, foi interessante, gosto de ver. Ontem mesmo teve uma

⁵⁶ Arte “inconsciente” é um termo que apenas reproduz conforme é utilizado na própria divisão da mostra. A respeito dessa questão ver SILVEIRA (1992); FRAYZE-PEREIRA (1995); FERRAZ (1998). É interessante perceber como a arte Erudita apropria-se de produções alheias à produção no circuito Erudito. Colocam-se em questão em primeiro lugar a “qualidade artística” da produção, embora Nise da Silveira diga que não vê essa produção enquanto arte, uma vez que não são critérios artísticos que são colocados em questão, mas os valores terapêuticos da atividade. A apropriação pelo circuito erudito de instâncias outras é fenômeno explorado pela antropologia, em especial a apropriação da arte “tribal” pelos artistas modernos, assim como a produção “tribal” produzida contemporaneamente. Ver Clifford (1994); Price (2000). Outro movimento é a apropriação da arte popular pelo circuito erudito, tendo a Mostra do Redescobrimento todo um setor destinado à arte popular que, ao que tudo indica, intentava apagar as fronteiras entre arte e artesanato, mas que no discurso dos críticos é ressaltada em seu “arcaísmo”.

moça telefonando que eles vão fazer um trabalho com os montadores do Paço Imperial. Eu conheço eles, eles têm uma opinião sobre os trabalhos muito direta, sabe, e conhecem os artistas e dão opiniões às vezes, eles são montadores. Eu gosto de opinião, às vezes é mais fácil eu ficar conversando com uma pessoa que não é tão elaborada, é mais fácil. Porque a pessoa quando é o crítico é bem... Austero. Às vezes eles são, né, eu não me sinto muito à vontade. (Eliane Duarte)

Olhar através do outro olho é subversivo, excitante, facilita a compreensão do mundo e da humanidade. Aprendo muito com a percepção do outro e acho que o artista tem o dever de modificar para melhor a percepção do mundo. (Rosângela Rennó)

De maneira geral todos os artistas entrevistados consideram importante a visão e opinião do público leigo, entretanto, a maioria revelou pouca procura efetiva de contato com o público em geral. O único contato com o público parece ser nos momentos das vernissages, nas quais, na maioria das vezes comparecem convidados, ou seja os “pares”, os membros do próprio circuito erudito⁵⁷. Nenhum artista mencionou outra forma de contato (a não ser aqueles cuja obra requer a participação ativa do público como veremos adiante), nem sequer os comentários dos livros de registro de exposições.

A arte contemporânea empenhou-se, no entanto, em oferecer grandes possibilidades de interação com o público através de obras que se completassem a partir da participação do espectador. Tal percurso remete às vanguardas.

As vanguardas tentaram restabelecer o contato com o público através do discurso de reunião da arte e da vida, que teriam se separado quando do surgimento do campo autônomo. Para alguns membros das vanguardas, tal reunião só seria possível através de uma negação da própria arte como se apresentava:

A arte não é a mais valiosa manifestação da vida. A arte não tem o valor celestial e universal que as pessoas gostam de atribuir-lhe. A vida é muito mais interessante. O Dada sabe a correta medida que se deve dar à arte: com métodos sutis e pérfidos, o Dada a introduz na vida cotidiana e vice-versa. (TZARA Apud MORAIS 1998, 211)

⁵⁷ Se tomássemos a mostra do Redescobrimento como parâmetro, a maioria dos espectadores vem de camadas médias. Seria a produção contemporânea uma atividade de camadas médias para camadas médias?

O Dada era um movimento anti-arte, tentava justamente romper com a visão canônica e separada do cotidiano representada pela arte naquele momento. Os futuristas italianos proclamavam a queima dos museus e bibliotecas. Os construtivistas russos atacaram a questão através de grandes renovações em termos formais, concebendo obras de arte que desdobravam-se no espaço, que transformavam o espaço circundante, subvertendo o modelo no qual a obra colocava-se no lado oposto do espectador passivo, a quem só cabia contemplá-la. Os dadaístas provocavam a participação do público através, por exemplo, de performances nas quais o público era insultado. Outro exemplo dadaísta importante é a escultura “*Merzbau*” (1923-32) de Kurt Schwitters (1887-1948), “obra em progresso”, constituída de elementos que o artista achava nas ruas, ao acaso, e agregava na sala de sua casa em Hannover, na Alemanha.

Nessas experiências de vanguarda já se apresenta um questionamento, ainda que amplo e ideológico, da noção de autoria. Ideológico porque presente no discurso, mas difícil de comprovar na prática. O empenho das vanguardas no começo do século não resolveu a questão do distanciamento do público leigo, que parece ter estranhado mais que compreendido tais tentativas.

O pós-guerra vai presenciar o surgimento de novos conceitos: instalação, performance, happening que contêm em si a idéia da participação ativa do público. A obra então não se concretiza apenas no ato de sua produção mas no momento de sua “leitura”, o público é co-autor, uma vez que também produz significado a partir da obra.

Todo esse movimento que se inicia no fim do século passado⁵⁸ e vai culminar nessas iniciativas dos anos 60, de radical participação do público, até o advento do que

⁵⁸ Se considerarmos que o Impressionismo já continha em si, de modo científico, a fusão das cores no ato próprio de ver. A noção de participação ainda que não conceitualmente formulada, mas cientificamente possível através das múltiplas pinceladas que formavam as massas de cor.

podemos chamar de modo amplo de “ciberarte”⁵⁹ onde o descentramento do autor é claro, pode ser visto a par das próprias modificações sofridas pelo “sujeito moderno”.

Se, como explicitamos no segundo capítulo, o surgimento da “pessoa” escrutado por Mauss e o surgimento do individualismo como ideologia levantado por Dumont, podem ser visualizados também na história da função e posição do artista no Ocidente, que culminaria no gênio criativo do Renascimento e depois no gênio Romântico, faz-se necessário refletir como as transformações desse sujeito na “modernidade tardia”⁶⁰ se refletem na figura do artista contemporâneo.

Stuart Hall (2000) faz uma análise do “nascimento e morte do sujeito moderno”. O sujeito do Iluminismo trazia uma “concepção de pessoa humana como indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação”; o centro essencial desse “eu” era a sua identidade (HALL 2000,10).

O artista Romântico já demonstra os inícios da ruptura com essa concepção de sujeito Iluminista, uma vez que o sujeito Romântico (se assim podemos colocar), não agiria pela razão, mas pela paixão, pela intuição, pela imaginação, pelo irracional. Soma-se a isso a recusa a uma vida “produtiva” economicamente, a rejeição à constituição de uma família, a liberdade sexual⁶¹, em muitos casos uma espécie de nomadismo⁶². Aqui já se afigura a complexidade da questão, uma vez que é impossível falar de uma concepção unívoca, uma noção de sujeito unívoca (Iluminista), uma vez que as divergências são

⁵⁹ Sobre arte no computador ou “ciberarte” ver LEVY (1999); DOMINGUES (1997).

⁶⁰ Modernidade tardia refere-se ao período após meados do século XX.

⁶¹ As biografias de artistas nos livros de história da arte não se furtam de explorar a vida sentimental dos artistas, suas amantes, suas desventuras amorosas, suas doenças e opções sexuais (os modernos sifilíticos – Gauguin, Van Gogh, Lautrec).

⁶² Gauguin, cuja avó materna (a feminista Flora Tristán) era peruana, viaja ao Canal do Panamá, vai às Ilhas Marquesas, ao Taiti; Van Gogh vai da Holanda para a Inglaterra (Londres), para a França (Paris), Holanda, França novamente; muitos artistas modernos viajaram e passaram muito tempo de suas vidas fora de sua pátria natal. Mesmo antes os neoclássicos iam à Itália, os Românticos às idealizadas terras do Oriente. E essa espécie de nomadismo dos artistas modernos é praticamente contemporânea ao surgimento da idéia de nação e sua valorização. Estes comportamentos individualizantes ao mesmo tempo operam um descentramento da identidade, construída também a partir da experiência de outras culturas.

claras. Entretanto, o sujeito romântico é ainda movido principalmente pela experiência individual – seja de outros lugares, seja de estados alterados de consciência, seja do cultivo da solidão – que o conforma em sua unicidade e singularidade. Os valores de uma ideologia individualista se acentuam.

Para Hall, a complexidade do mundo moderno desdobra a concepção de sujeito para uma noção mais relacional: o sujeito não mais é autônomo e auto-suficiente, mas formado na relação com outras pessoas, “que mediavam para o sujeito os valores, os sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL 2000,11). É o que o autor chama de sujeito sociológico, a identidade desse sujeito sendo formada pela interação entre o “eu” e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior, mas este é formado e modificado no diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.

O sujeito pós-moderno sofre transformações profundas causadas pelas modificações estruturais sofridas pelas sociedades modernas no final do século XX. Se o sujeito moderno pressupunha uma concepção na qual havia um “sentido de si” estável, e que significava também uma paisagem cultural definida (classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade), a pós-modernidade opera um deslocamento, um descentramento desses indivíduos, tanto de “seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL 2000, 9). Há, então, uma crise de identidade para o indivíduo. O sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial e permanente. A identidade é móvel, é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL 2000); é definida historicamente. O sujeito pós-moderno contém em si identidades contraditórias, suas identificações são constantemente deslocadas. A sensação de identidade unificada é

construída, é uma “estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL 2000,13).

Um sujeito “descentrado” produz uma concepção de artista na qual questões como autoria, originalidade, autenticidade, colocadas por uma concepção de artista moderno, e portanto, ligadas a uma concepção de sujeito moderno (centrado, essencial, estável, fixo, coerente) sejam revistas. Há um deslocamento da autoria, no qual o espectador (antes locação fixa, localização oposta a do artista, criador, possuidor absoluto do significado da obra) clama sua participação e sua co-autoria.

No Brasil a participação do espectador torna-se preocupação visível e necessária a partir dos trabalhos neoconcretos de Lygia Clark⁶³ e Hélio Oiticica, que consideravam-se propositores, não “autores”.

É aquilo que eu aprendi, de você permitir que a pessoa possa interagir. Não é uma coisa evidente, eu também, às vezes acho que eu tenho até um pouco de modéstia demais, mas a Lygia Clark já fez muitas coisas assim, com uma interação, a possibilidade de a gente interagir com a obra, a Lygia Clark fez direto, muita coisa nessa linha, é uma linha que eu gosto de trabalhar e as possibilidades de interação são enormes, da pessoa poder mexer como quiser, fazer o que ela quiser. Porque tem uma coisa que a arte contemporânea procura sempre ser tão nova que ela foge dessa massificação, dessa globalização, por outro lado ela assusta as pessoas que potencialmente poderiam participar e contribuir com aquela obra. Eu não tô dizendo que todas as pessoas tenham essa condição, mas eu acho que o meu trabalho caminha pra uma coisa da descontração do observador diante daquele trabalho, né? Eu não gosto muito dessa mística, sabe, desse artifício que é um pouco assustador, que é uma coisa meio de mistificação mesmo. As pessoas gostam, tem gente que gosta, eu não gosto, acho muito burro, né. (Cristina Pape)

Algumas propostas contemporâneas tentam romper com a “mística”, podemos falar em “aura”, como fez Benjamin, da obra de arte. A participação ativa do espectador rompe

⁶³ Lygia Clark afirmou em 1968: “Se partirmos da atual proposição, da participação integral do espectador, no futuro a arte estará de tal maneira integrada à vida, que o viver substituirá a busca do devenir, através de qualquer proposição que se possa chamar ainda de arte vivencial” (CLARK Apud MORAIS 1998, 210).

a “aura”, a distância entre o espectador e a obra. A artista ressalta também a busca da novidade na arte contemporânea.

As iniciativas que incluem intensa participação do público encontram ecos na crítica literária, em especial no pós-estruturalismo de Roland Barthes (1915-1980), que sugere uma concepção de produção de sentido absolutamente não hierarquizada, questionando a autoria. Tratando sobre a literatura (embora seus escritos tenham sido absorvidos também na teoria das artes visuais, especialmente em se tratando de arte conceitual), Barthes propõe a “relativização das relações do escritor, leitor e observador (crítico)” (1996, 941). O Texto é “plural”, é uma “passagem”, um “cruzamento” de significados, o texto é um “tecido” cuja urdidura é composta pelo “tecer de significantes” [weave of signifiers] (1996, 943). O Texto é um *network*, e a partir dessa metáfora, Barthes nega a autoria, nega a “paternidade” do Texto, o Autor é um “convidado”, um “personagem”, não mais privilegiado. Sua vida (a do Autor) “não é mais a origem de suas ficções mas uma ficção contribuindo para sua obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet que permite que suas vidas sejam lidas como um texto” (1996, 944- minha tradução livre). O Texto requer a “abolição da distância entre escrever e ler” (1996, 945), o Texto pede ao leitor uma “colaboração prática”. O Texto é “este espaço social que não deixa nenhuma linguagem a salvo, de fora, nenhum sujeito da enunciação na posição de juiz, mestre, analista, confessor, decodificador” (1996, 946).

Em “a morte do autor” ([1968]1994) Barthes afirma que o autor é um personagem moderno, produto de nossa sociedade que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, descobriu o “prestígio do indivíduo” (1994, 491). Para Barthes, “é a linguagem que fala”, a linguagem atua (*performe*), e não o autor, não o “eu” (1994, 492). O escritor moderno nasce ao mesmo

tempo que seu texto (não o precede ou excede), não é o sujeito cujo livro será o predicado, não há outro tempo que aquele da enunciação e todo o texto “é escrito eternamente aqui e agora” (1994, 493). O texto é “um espaço de dimensões múltiplas”, um “tecido de citações”. A “pessoa” (*personne*), sua fonte, sua voz, não são o verdadeiro lugar da escritura. Um texto é feito de escrituras múltiplas, resultado de várias culturas que entram em diálogo umas com as outras e o local onde esta multiplicidade se concentra é o leitor. A unidade de um texto não está em sua origem, mas em sua destinação, mas esta destinação não pode ser mais pessoal; o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia. Conclui que para dar a escritura seu porvir, “há que derrubar o mito: o nascimento do leitor deve ser pago com a morte do Autor” (1994, 495 – minha tradução livre).

Barthes afirma que o autor é fruto de uma sociedade na qual se prestigia o indivíduo. A arte contemporânea empreende algumas estratégias nas quais a questão da autoria é questionada. Três artistas que entrevistei assumem uma posição bem clara no sentido de ampliar a participação do público de maneira ativa: Cristina Pape, Mônica Nador e Paula Trope.

Cristina Pape, cujo depoimento vimos acima, retoma os experimentos que exigem a participação do público de Lygia Clark e Hélio Oiticica, geração anterior à sua (no sentido mais estrito da afirmação, uma vez que Cristina é filha da artista Ligia Pape, que também foi membro ativo do movimento neoconcreto do qual fizeram parte Clark e Oiticica).

Mônica Nador ressalta em sua trajetória a busca por públicos mais amplos:

Beleza é importante na vida, te conecta com espaços internos que podem te dar uma outra qualidade para aquele instante, esse tipo de coisa. Então, eu comecei a achar que a arte tava faltando ser bela, beleza pura. Achava que a arte tava super elitista, que o belo da arte era um belo que só quem tinha uma informação “x” poderia decodificar, tava achando elitista, egoísta. Então não fala pra todo mundo, fala pra poucos e eu queria fazer um trabalho que minha tia entendesse. Sabe, aquela velha

“coroca”... Que a minha tia pudesse gostar, queria fazer um trabalho pra minha tia, para um público que não tivesse informação e aí, então, na verdade, o que eu acho que aconteceu foi uma abertura do meu leque, dentro desse tempo eu tô atrás de mais público, de um leque maior de pessoas que possam entender o meu trabalho, comunicar, eu quero falar pra mais gente. Então, agora eu saí dos espaços protegidos, é uma forma de eu distribuir as minhas rendas. (Mônica Nador)

Depois de uma crise de saúde Mônica Nador abandona uma produção de pintura minuciosa, de caráter profundamente artesanal (de *“pintora que pintava um quadro de três metros com pincel de um pêlo”*) e passa a realizar um trabalho de caráter social no qual apenas propõe a atividade, realizada pela comunidade na qual a artista está inserida temporariamente (são comunidades de camadas populares). Ela discute com a comunidade, determinada pelo Projeto Comunidade Solidária, quais motivos serão utilizados e os moradores pintam através de moldes de estêncil eles mesmos suas casas, igreja, sede comunitária, ou qualquer outro espaço escolhido pelo grupo. Mônica recorda a ruptura de uma produção *“para poucos”* que lhe causava desconforto, para uma produção de caráter algo engajado. Através do estudo, do mestrado, Mônica Nador localiza o mal-estar com o circuito (*“trabalhar pra quem não estava precisando”*) e parte para uma produção de caráter mais engajado, recuperando um passado de *“esquerda radical”*, e cujo alcance é mais amplo e menos restrito e elitista.

Há no depoimento de Mônica um profundo desconforto com o *“circuito”*, com os *“espaços protegidos”*, os museus e galerias, uma não aceitação do *artworld*⁶⁴, que é, para ela *“um saco como você já deve saber, então, assim, se você tem uma puta sorte, o seu trabalho pode ser bom e você rolar de acontecer, entendeu? Agora, se você não tem essa puta sorte, você pode até ter o trabalho legal que não rola, demora muito mais”*. O desacerto no circuito provoca um movimento em direção a uma produção fora do mesmo, um *“renovar”*. O passado de militância estudantil de esquerda, a experiência da ditadura

que a desestabilizou emocionalmente, levaram a um questionamento da produção em direção a uma nova proposta de trabalho.

Outra artista cuja produção propõe uma espécie de “socialização da produção”⁶⁵ artística é Paula Trope, que realizou uma série de fotografias de meninos e meninas de rua de Rio de Janeiro, nas quais oferecia-lhes uma “câmera” feita de lata (*pin hole*) através da qual os menores fotografavam o que desejassem, assim como a artista fotografava-lhes com o mesmo tipo de câmera. Paula comenta que há uma tomada de poder simbólica pelas crianças do instrumento artístico: a câmera. Sua proposta intentava a “afirmação de uma identidade”, a “afirmação de um sujeito”, o menino ou menina das ruas de Ipanema. Com relação à autoria, explica que se estabelecia uma co-autoria, um trabalho em parceria com as crianças:

De qualquer maneira eu estava levando a câmera. Nenhuma das crianças continuou fotografando, não através de mim. Então é um jogo simbólico que se estabelecia efemeramente, para produzir um significado a posteriori. Como ela se apropriou disso na vida dela... Com certeza também a nível simbólico, não vou poder te dizer o que aquele ato representou concretamente pros meninos... (Paula Trope)

Na exposição, constava o nome do menino ou menina ao lado da foto realizada de seu “objeto de afeição”, sua assinatura.

Trope também tem experiência de perseguições políticas durante a ditadura militar uma vez que membros de sua família tinham uma militância política de esquerda⁶⁶. Alia sua produção artística em fotografia e cinema ao estudo acadêmico, tem mestrado em cinema concluído, assim como Mônica Nador (em artes). Ambas realizam um trabalho produzido num primeiro momento fora dos “espaços protegidos”, e com a autoria compartilhada com camadas sociais desfavorecidas.

⁶⁴ Parece que Mônica refere-se não ao conceito de Becker (*artworld* enquanto forma de trabalho cooperativa), mas enquanto o meio artístico (“erudito”), o circuito (colegas, críticos etc.).

⁶⁵ Cf. propõe Canclini (1980).

⁶⁶ Cf. depoimento da artista no capítulo anterior.

Paradoxalmente, entretanto, seus trabalhos são legitimados pelas instâncias tradicionais: as exposições nos museus de arte, a legitimação do trabalho pelo crítico. O mesmo circuito negado por Mônica Nador a absorve. Não são os nomes dos membros das comunidades nas quais realizou a proposta que estavam na parede do Museu de Arte Moderna de São Paulo, mas o de Mônica. Nem são os meninos e meninas de rua, “fotógrafos por um dia”, recrutados por Paula Trope que freqüentaram a abertura do Panorama de Arte Brasileira 1999 e que foram lembrados como artistas. Essa mostra não estará em seus currículos.

George Marcus (1995), num dos raros escritos antropológicos sobre arte contemporânea, analisa alguns artistas do “*American high-culture art world*” nascidos após a Segunda Guerra Mundial⁶⁷. Detenho-me longamente neste artigo uma vez que trata de algumas semelhanças entre a antropologia e arte contemporânea, e revela algumas semelhanças entre atitudes destes artistas nos Estados Unidos e dos artistas brasileiros aqui analisados.

Marcus localiza nos escritos pós-modernos a base teórica que sustenta as produções destes artistas, fundamentação que compartilham com os críticos⁶⁸. Vê uma condição comum entre antropologia e arte contemporânea⁶⁹, e sugere três aspectos da etnografia que acessam o poder crítico dos artistas sobre os quais se debruçou: *reflexividade* – atenção às condições e relações de produção de conhecimento como uma parte essencial da produção deste conhecimento; *particularidade* – o conhecimento construído por conhecimentos situados e locais, exploração do particular mais que o universal; *construção da alteridade* –

⁶⁷ Os artistas são: Dennis Adams, Ashley Bickerton, Chris Burden, Nancy Burson, Michael Clegg and Martin Guttman, Peter Halley, Jeny Holzer, Jeff Koons, Barbara Kruger, Stephen Laub, Louise Lawler, Robert Longo, Richard Prince, Cindy Sherman, Lorna Simpson, Haim Steinbach, Tony Tasset e Krzysztof Wodiczko. Seus trabalhos estavam numa mostra chamada “Poder” no Museu de Arte de Indianápolis, de 05/09 a 03/11 de 1991.

⁶⁸ Aqui também vemos artistas e críticos formando parte de um mesmo grupo.

⁶⁹ Se Marcus vê o que há de comum entre antropologia e arte no ocidente, outros autores vêem incompatibilidade, como demonstraremos nas considerações finais.

a dialética eu-outro, o processo de tradução que transcende fronteiras e que permite o questionamento da cultura de referência do antropólogo. Todos estes aspectos, considerados relevantes para etnografia após um período de crítica recente, são utilizados como categorias para Marcus analisar as obras destes artistas como críticas às relações de poder (tanto em termos das relações de poder na produção de arte, quanto as da sociedade americana).

A *reflexividade e particularidade* revelam-se na preocupação de alguns artistas ao realizarem obras que levam em consideração a situação social (em especial o conceito de escultura *site specific*, ou seja, projetada para um local específico) e a recepção, fugindo da galeria, museus e residências privadas e buscando espaços públicos. Quanto à *construção da alteridade*, Marcus percebeu essa preocupação em termos de gênero, tratado sob uma abordagem feminista por algumas artistas mulheres e ausente nos trabalhos de homens; e completamente ausente em termos de raça, etnicidade e cultura. Tal ausência comprometeria a crítica efetiva das relações de dominação e poder numa sociedade de extraordinária heterogeneidade como a americana.

Além disso, Marcus identifica uma certa ingenuidade ou cinismo por parte destes artistas diante do fato de que seus trabalhos são adquiridos por colecionadores que devem sua riqueza justamente ao tipo de atividades (mídia, publicidade, propaganda) que suas obras criticam. Ressalta a necessidade de uma reflexividade crítica de suas “posições específicas” e “experiências carregadas de poder nas transações do mercado de seus trabalhos” (1995, 220 – minha tradução livre), ou seja, a crítica das relações de poder deve começar no próprio seio do mercado de arte.

Marcus identifica os colecionadores dos trabalhos destes artistas norte-americanos. Esta pesquisa não focaliza os colecionadores, mas futuros desdobramentos poderiam justamente investigar quem são os colecionadores de arte contemporânea no Brasil. De

qualquer forma, poderíamos considerar que, para os colecionadores, a arte é ainda elemento de “distinção”, como sugere Bourdieu (1992), e o artista é ao mesmo tempo aliado e “adversário temível”. Tal relação paradoxal só é possível através de uma “abstração” do “modo de produção”, a consideração da obra como *opus operatum* ignorando o *modus operandi*:

Se a contestação simbólica do “burguês” pode tornar-se um objeto de consumo simbólico para o burguês, tal sucede porque a “neutralização” operada pela percepção “pura” exigida pela arte pura, “protege” o espectador, por sua própria modalidade, contra experiências tão “ingênuas” como a indignação ou a revolta (BOURDIEU 1992, 279).

Para Mônica Nador, o reconhecimento no meio é uma parte necessária para conseguir patrocínio para sua produção fora do meio. Defende que há uma transformação da função do museu a partir desse tipo de trabalho. Quando a artista conversou com o curador da exposição Panorama de Arte Brasileira 99, Tadeu Chiarelli, de comum acordo, acharam que a exposição de um trabalho realizado fora do espaço “protegido” implicaria uma “ressignificação da Instituição”:

Então, a arte não é mostrar um produto, um objeto belo, não sei o que, que um gênio fez, então o que é o museu? Ele pode realmente ser lugar de documentação de coisas que são feitas com esse outro pensamento. (Mônica Nador)

O advento da arte conceitual causou uma necessária “ressignificação” da concepção de museu⁷⁰. Propostas como performances, eventos de “arte da Terra”⁷¹, instalações - obras sobre as quais pode-se invocar seu caráter desmaterializado, invisível, transitório -, não podem ser “armazenadas” no sentido estrito entendido anteriormente como função museológica, mas são documentados e esses documentos ficam sob a guarda dos museus. Este novo tipo de arte trouxe mudanças e dúvidas quanto ao modo de catalogação destes

⁷⁰ Ver Freire (1999).

⁷¹ “Arte da Terra” (*Earth Art*) ou arte ambiental (*environmental art*) foi um movimento que compartilhava alguns conceitos-chaves da década de 60: a rejeição da comercialização da arte, o apoio ao movimento ecológico emergente, ao anti-urbanismo. Empreendiam intervenções no ambiente natural.

objetos⁷². Da mesma forma a questão comercial – é possível “vender” e “comprar” um trabalho performático? É possível documentá-lo e uma galeria pode deter os direitos desses documentos; ou a performance pode resultar num trabalho gráfico que a registre e esse trabalho é vendável. Muitos trabalhos, como o caso dos trabalhos de Cristina Pape, não têm sequer a intenção de serem outra coisa que não efêmeros. Essas modificações trazem implicações sérias em outros âmbitos como na questão da restauração de obras de arte contemporânea e sua autenticidade (como um *ready-made*, um objeto industrializado depois de transformado seu *status* em obra de arte, pode, de alguma forma, ser autêntico?).

A ampliação da participação do público não quer dizer necessariamente ampliação da quantidade e da compreensão do público. A própria questão da participação exige conhecimento prévio por parte do espectador de que ele DEVE participar⁷³. Portanto, apesar do deslocamento da autoria, convivem num mesmo espaço (literal - os Museus, as galerias - e simbólico) orientações de participação e não-participação, em algumas das quais essa questão não é sequer colocada.

E ainda sobre todo o movimento moderno de tentativa de religar os domínios da arte e da vida, no âmbito do circuito erudito, paradoxalmente, para o grande público, a arte contemporânea, herdeira da arte moderna, está tanto ou cada vez mais distante⁷⁴. Ao mesmo tempo a arte contemporânea pode se constituir em fonte fecunda para os estudos

⁷² Sobre a questão da arte conceitual no museu ver Freire (1999).

⁷³ No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro há uma sala inteiramente dedicada a Lygia Clark na qual encontramos cópias do “Bichos”, feitas para que a proposta original da artista (de participação efetiva do público em montar e desmontar a obra, feita de chapas de aço e dobradiças, e que podem assumir as mais diversas formas ao serem mexidas – os originais estão em redomas de acrílico) seja preservada. Há no pedestal onde repousa a réplica uma etiqueta que convida o espectador para que mexa na obra. O espectador incauto (que não conhece as rupturas que permitem sua participação) olha o Bicho em seu pedestal e pensa que como todas as outras esculturas e obras do Museu, o Bicho deve ser apenas contemplado e não pode ser mexido.

⁷⁴ Minha experiência como professora de segundo grau fez constatar que para muitos adolescentes de camadas médias, a “arte” é uma coisa do passado, produzida no passado, que nos ensina o que os homens produziram num tempo distante e anterior.

antropológicos, pois como coloca Geertz : “os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis” (1997, 148).

Como se sustenta tal paradoxo de uma arte ao mesmo tempo destacada da vida e nela contida? Por certo que mesmo a hermética arte contemporânea revela algo sobre o modo como as pessoas vivem, como vêem o mundo, mas não seria uma visão particular a um segmento restrito da sociedade, já que temos colocado uma forte conexão entre produção erudita e um segmento localizado nas camadas médias (do ponto de vista da produção e da recepção)?

Para Geertz, a conexão central entre a arte e a vida coletiva não se encontra no tipo de plano instrumental⁷⁵, mas num plano semiótico. As manifestações artísticas “apenas materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível” (1997, 150).

5.2 Comunicação

A relação artista e público nos remete ao modelo da arte como comunicação. Esse modelo é ressaltado por diversos autores na antropologia da arte. Lévi-Strauss (CHARBONNIER 1989), ao tratar da arte ocidental, sublinha o fato de que, a partir de transformações ligadas a distinções de classe e de fortuna nos contextos da Grécia ateniense e mais tarde na Itália florentina, a arte torna-se “coisa de uma minoria”, “instrumento de desfrute íntimo”⁷⁶, distanciando-se, assim, de sua função comunicativa, deixando de ser um “sistema de comunicação”, esquivando-se de seu funcionamento na

⁷⁵ Por exemplo, numa abordagem funcionalista da arte, que veria as obras de arte como “mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais”. (GEERTZ 1997, 150)

⁷⁶ Processo que abordamos no segundo capítulo.

“escala de grupo” (CHARBONNIER 1989, 56-7). Este processo se tornaria mais acentuado ainda na arte moderna.

O modelo da arte como comunicação aparece também em Canclini (1980) que propõe o artista como emissor de uma mensagem dirigida a um receptor através de um canal e de um código, englobando a questão econômica ao relacionar emissor e produção, mensagem/ canal/ código e distribuição, recepção e consumo.

Berta Ribeiro (1989), a partir de Otten (1971), afirma que as manifestações estéticas indígenas, em especial por se tratarem em sua maioria de sociedades ágrafas, são “sistemas de comunicação” (1989). Os objetos de arte e os eventos são, para Otten (1971), os meios de armazenar informações, e residiria nesse fato também a impossibilidade de tratarmos da mesma forma arte de povos sem escrita e a arte de povos onde a escrita é o meio ordinário de comunicação e reservatório de informação (OTTEN 1971, xiv). É ainda Charlotte Otten que afirma que a arte ocidental, crescentemente não-objetiva⁷⁷,

só parcialmente e esporadicamente carrega essa carga de sentido simbólico prescrito funcionando simultaneamente em muitos níveis, reforçando valores culturais e alargando, sensibilizando e unificando nossas percepções. (...) estamos experimentando junto com a fragmentação do nosso sistema de valores, a desintegração da unidade simbólica e coerência na arte (OTTEN 1971, xiv – minha tradução livre).

Para alguns antropólogos, entretanto, a arte raramente é denotativa como uma linguagem. Franz Boas já em 1928, no clássico *Primitive Art*, criticava uma abordagem simbólica da arte, enfatizando a independência entre forma e conteúdo. Peter Gow (1988) e Lagrou (1995) criticam uma abordagem iconográfica da arte étnica, o desenho nos contextos Piro e Kaxinawá, é um “símbolo multivocal”, constitui uma “linguagem

⁷⁷ A questão da representação na arte ocidental não passou despercebida de Lévi-Strauss, que afirma que essa questão de uma arte cujo “caráter cada vez mais figurativo ou representativo das obras” (CHARBONNIER 1989, 55) relaciona-se com o advento da escrita. Para o antropólogo, a questão da figuração, uma produção voltada para a confecção de um fac-similado, acarreta a perda da função significativa da obra.

semântica própria”: “sua semântica não é meramente contextual, nem pode ser reduzida ao modelo lingüístico, mas também não é meramente intra-estética” (LAGROU 1995, 8).

Mas a arte contemporânea provoca uma pergunta: a função comunicativa lhe diz respeito? É sua função principal comunicar?

Como diz Lévi-Strauss, a função significativa da obra está intrinsecamente ligada a existência de um grupo: “para que haja linguagem, é preciso haver grupo” (CHARBONNIER 1989, 55). A partir desta afirmação podemos dizer que a arte contemporânea é produzida de poucos para poucos e esses poucos são o grupo do qual fala Lévi-Strauss, questão ligada à individualização da produção e da clientela, eventos comentados pelo antropólogo e dos quais tratamos no segundo capítulo.

Uma outra forma de analisar a função comunicacional da arte contemporânea sugere que o artista contemporâneo não detém mais o sentido da obra (como sugere Barthes, mencionado anteriormente), resultado do advento do sujeito pós-moderno (descentrado). Sendo assim, “a desintegração da unidade simbólica e coerência na arte” (OTTEN 1971, xv) significa uma polissemia, uma variedade incalculável de leituras da obra de arte no ocidente⁷⁸.

A qualidade polissêmica da leitura da obra de arte remete-nos à filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1895-1975). Robert Stam (1992) explica que para Bakhtin, “a linguagem é um campo de batalha social (...), em toda parte a linguagem entra nos arranjos hierárquicos de poder” (1992, 31). A linguagem “não é um sistema acabado, mas um contínuo processo de vir a ser” (1992, 32). Desmistifica a existência de uma “consciência individual”, a consciência é conformada pela linguagem:

⁷⁸ O texto de Otten é muito breve mas também não se deve sublinhar uma dicotomia arte do ocidente/arte indígena, ou tribal, ou etnológica, no sentido de uma talvez falsa e simplista dicotomia entre “não coerência” e “coerência”. Nem sempre em contexto indígena todos os habitantes de uma aldeia, por exemplo, estão de acordo sobre o significado de determinado desenho – ver Langdon (2000). O espaço para leituras múltiplas/diversas é também garantido em contextos não ocidentais.

A forma semiótica da consciência é o ‘discurso interno’, e esse discurso interno, uma vez traduzido para o discurso externo, atua sobre o mundo. Ao ingressar nos sistemas de poder da ciência, da arte, da ética e da lei, ele se torna uma força real, capaz até de exercer influência sobre os extratos econômicos (STAM 1992, 33).

A filosofia da linguagem de Bakhtin destaca o caráter dialógico do discurso. Essa concepção dialógica do discurso traz grandes implicações em termos literários e artísticos, conforme expõe Stam:

Bakhtin, caracteristicamente, estende o sentido de interação verbal, que é apenas outra denominação para “diálogo”, no sentido primário de discurso entre duas pessoas a outros domínios até mesmo metafóricos. Qualquer texto literário, enquanto desempenho verbal impresso, constitui uma forma de ação verbal, calculada para leitura ativa e respostas internas, e para reação impressa por parte de críticos, e pastiche ou paródia por outros escritores. Essa concepção ampla de dialogismo, considerada como o modo característico de um universo marcado pela heteroglossia, oferece inúmeras implicações para os estudos sobre cultura. A concepção de “intertextualidade” (versão de “dialogismo”, segundo Julia Kristeva) permite-nos ver todo o texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público (STAM 1992, 33-4).

A citação é extensa mas esclarece o papel preponderante do público, afastando-se de uma perspectiva estanque de obra de arte acabada, cujo detentor do significado é o artista.

Ao sublinhar o modelo da arte como comunicação, a abordagem antropológica da arte, como proposta por Clifford Geertz, afasta-se de uma abordagem formalista, na qual se fale de arte somente em termos “artesanais”⁷⁹, levando-se em conta primordialmente as relações internas dos elementos da obra. Geertz comenta que só no Ocidente, na Idade Moderna, uma minoria concluiu que falar sobre arte unicamente em termos técnicos é o suficiente para entendê-la (1997, 144).

A obra de arte não está de forma nenhuma isolada mas concretiza-se no seu diálogo com outras obras, com o público, com os críticos, de forma infinitamente processual. A

obra e o artista, como mostra de modo explícito a citação de Mônica Nador (e o discurso dos outros entrevistados sobre a importância do público leigo), *falam, querem falar*.

⁷⁹ Mantenho aqui o termo usado por Geertz, o que não significa que a questão “artesanal” não seja ressaltada pelos antropólogos também, como veremos mais adiante.

6 O FAZER NA ARTE

Desmaterializando a obra de arte no fim do milênio/ faço um quadro com moléculas de hidrogênio/ fios de pentelho de um velho armênio/ cuspe de mosca pão dormido asa de barata torta/ meu conceito parece à primeira vista/ um barroco figurativo neo-expressionista/ com pitadas de art-nouveau pós-surrealista/ calcado na revalorização da natureza morta/ minha mãe certa vez disse-me um dia/ vendo minha obra na galeria/ meu filho isso é mais estranho que o cu da jia/ e muito mais feio que um hipopótamo insone/ pra entender um trabalho tão moderno/ é preciso ler o segundo caderno/ calcular o produto bruto interno/ multiplicar pelo valor das contas de água luz e telefone/ rodopiando na fúria do ciclone/ reinvento o céu e o inferno/ minha mãe não entendeu o subtexto/ da arte desmaterializada no presente contexto/ reciclando o lixo lá do cesto/ chego a um resultado estético bacana/ com a graça de Deus e Basquiat/ Nova Iorque me espere que eu vou já/ picharei com dendê de vatapá/ uma psicodélica baiana/ misturarei anáguas de viúva/ com tampinhas de pepsi e fanta uva/ um penico com água da última chuva/ ampolas de injeção de penicilina/ desmaterializando a matéria/ com a arte pulsando na artéria/ boto fogo no gelo da Sibéria/ faço até cair neve em Teresina/ com o clarão do raio da silibrina/ desintegro o poder da bactéria.
(Zeca Baleiro)

O tema do fazer artístico, da sistemática de trabalho de cada artista também foi abordada no trabalho de campo. Como e onde os artistas trabalham e algumas considerações sobre o seu processo artístico são abordados nesse capítulo.

Penso sempre no trabalho. Não tenho férias - não sei o que é isso. Projeto sempre e executo sempre que possível. A qualquer hora, sempre que possível. Sempre trabalhei com fotografia por uma afinidade que não sei explicar. A "militância" neste meio expressivo que só agora tem sido compreendido, aceito e avaliado, foi uma espécie de teimosia obstinada, característica do meu trabalho meio compulsivo.
(Rosângela Rennó)

Não tenho sistemática de trabalho. Trabalho 24 horas por dia. Dormindo ou acordado, com ou sem vontade, atento ou distraído. Costumo dizer que meu ateliê é o instante. Até há pouco tempo nunca senti necessidade de um espaço para trabalhar. A produção de objetos (escultura, desenho, pintura...) era muito pequena. As performances eram concebidas na cabeça e, na maioria das vezes, realizadas sem nenhum ensaio. Ultimamente venho sendo obrigado a produzir mais

idéias são frutos do processo do pensar, que não é diferente do ser, de estar imerso no mundo, em diversos meios e estados...
(Cabelo)

Em geral não há sistemática de trabalho muito definida. Porém, o trabalho é muitas vezes constante e intenso.

Todo o momento é momento de pensar, elaborar o trabalho artístico: “*meu ateliê é o instante*”. Para muitos não há hora nem local “apropriado”, uma vez que qualquer hora e qualquer local podem ser propícios para elaborar idéias.

O advento da arte conceitual surgida nos anos 60, e possível após a obra de Marcel Duchamp, inaugura uma arte na qual a idéia é mais importante que o fazer, que o produto:

Arte Conceitual não é sobre formas ou materiais, mas sobre idéias e significados. Não pode ser definida em termos de nenhum meio ou estilo, mas ao contrário, questiona o que a arte é. Em particular, arte Conceitual desafia o status tradicional do objeto de arte como único, colecionável ou vendável. Porque a obra não toma a forma tradicional, demanda uma resposta mais ativa do espectador, e de fato pode se argumentar que a obra de arte Conceitual só existe realmente na participação mental do espectador. Essa arte pode tomar uma variedade de formas: objetos cotidianos, fotografias, mapas, vídeos, gráficos e especialmente a linguagem mesma. Frequentemente há uma combinação de tais formas. (GODFREY 1998, 4- minha tradução livre)

A arte conceitual é uma “vertente” bastante dominante na produção contemporânea do circuito erudito. Em mostras importantes, instâncias legitimadoras da produção erudita contemporânea, são constantes os trabalhos de caráter conceitual⁸⁰. O artista conceitual está distante profundamente do artífice da antigüidade grega ou da Idade Média, valorizado por sua habilidade técnica. Em muitos casos não é necessário que o artista contemporâneo tenha nenhum tipo de habilidade especial. Ele pode “terceirizar” a produção do objeto (se

⁸⁰ Na faculdade de artes onde leciono há grande orientação no sentido de uma produção conceitual (apesar de haver lugar para a pintura, escultura, gravura, desenho). Mesmo disciplinas “tradicionais”, como desenho artístico (o desenho numa concepção acadêmica foi quase completamente abolido, apesar de haver ainda modelo vivo, mas não se copiam reproduções de bustos gregos, nem se estuda anatomia), ou específicas como gravura (em madeira, metal ou pedra) e escultura, ampliam-se na direção de formas “não tradicionais”. As linhas no desenho desdobram-se no espaço e extrapolam o papel, a gravura é utilizada para confeccionar “livros de artista” ou para agregar-se a outras linguagens, para citar alguns exemplos. Múltiplos são os meios.

for o caso de um objeto), incumbindo sua confecção a um profissional especializado: um marceneiro, um vidraceiro, um engenheiro, um serralheiro, o funcionário do laboratório de fotografia etc. Pode também apropriar-se de qualquer objeto cotidiano e ressignificá-lo em obra de arte.

Sinto saudávei, assim, onde eu existo, assim no meu lado saudavei e quando eu passo realmente para a coisa prática, entendeu? Confronto físico com a matéria e com a transformação dos materiais. É aí onde eu me sinto bem, né, mesmo que provenha de uma idéia prévia, de uma reflexão, mas eu tenho que fazer isso. Eu jamais poderia, por exemplo... Eu idealizo, mas depois eu materializo, mesmo que você mande uma outra pessoa fazer, você faz o desenho, você vai lá, depois você monta, você tá construindo, né? Tem peças que você precisa de outras pessoas porque tem artesãos. Eu não sou uma artesã, mas eu preciso dos artesãos, também, mas eu também faço, eu também materializo. Por exemplo escrever, você usa o papel, a caneta e as idéias, mas eu não agüentaria só escrever, essa carga só, porque eu acho que a escrita é uma coisa que se passa muito no mental, mesmo que você fique o dia inteiro no computador, né, que mexa os dedos, mas pra mim não basta, tem que ter um traslado físico, buscar as coisas em lugares diferentes... De repente você tá fazendo um trabalho que é numa fábrica, outro no subsolo do seu prédio, sabe, então esses materiais e essas coisas que você busca, essa mistura de linguagens te levam para muitos lugares diferentes, você tem que trazer as coisas, junto com as idéias, juntá-las e fazer daquilo alguma coisa que signifique, pra você obviamente, antes de mais nada, depois você vê como aquilo acontece no mundo, né, então tem trabalhos que são muito interessantes, que você, são poucos, acho que são poucos que atingem isso, mas que você vê que eles conseguem ééé... Eu acho que eu tenho só um trabalho assim, que eu vejo que as pessoas tanto dentro da "panela" das pessoas que se interessam por artes plásticas, que é pequena no Brasil, quanto as pessoas mais distanciadas desse conhecimento gostam... (Enrica Bernardelli)

Enrica trabalha em sua casa, uma ampla cobertura num prédio antigo e baixo em frente ao Jockey Clube do Rio de Janeiro. O apartamento é grande, Enrica dividiu-o ao meio e aluga a outra metade para garantir mais uma fonte de renda. Grandes portas-janelas se abrem para uma vista privilegiada da paisagem carioca. Há móveis antigos, um piano de cauda branco, um pequeno piano de brinquedo num canto e dois gatos, um dos quais tem um olho de cada cor. Enrica concedeu-me um monte de nomes e telefones de outros

artistas no Rio. A mesa de centro da sala é um arquivo horizontal no qual a artista guarda alguns de seus trabalhos em fotografia. Algumas dessas fotografias exibidas no Panorama de Arte 99 não foram tiradas pela artista.

O/A artista pode fazer absoluta questão de manejar os materiais mais diversos para confeccionar sua obra.

Eu tento me aproximar desde o início de um clima, é difícil, nunca se fala a mesma coisa sobre o trabalho... Tem uma dilaceração assim, uma coisa de como se eu tivesse vários pedaços e fosse uma reconstituição, quase corpos, né? Por exemplo, o trabalho tá muito próximo, eu sou grudada assim com a mão no trabalho, não quer dizer que eu tenha essa coisa de quem faz não pensa, né, eu penso e sinto. Sinto, e acho que o meu trabalho tem uma coisa dessa, é um tipo de ansiedade que eu tenho, é uma ansiedade manual, né. E sempre tá presente essas figuras aqui, que cê tá vendo, assim como se tivesse uma reconstrução do ser humano, ou talvez do ser humano do futuro, ou uns bichos... Por exemplo, o barulho do ônibus, toda essa coisa social assim, eu acho que aparece, marcas, por exemplo, isso aqui pode ser um pulmão achatado, e aí a cabeça já ficou assim, uma coisa assim do mundo, né. Esses dias eu tava andando de manhã, daí tinha assalto em banco, todo dia tem, eu sei que tem que ter as coisas bonitas, ter bastante esperança, tenho todo o dia esperança, por isso que eu faço isso. Mas eu acho que tento, meu trabalho desde o início tem uma coisa de bruto, ele é bruto. É assim direto, é uma coisa direta. (Eliane Duarte)

Nota-se no depoimento a dicotomia que a artista faz questão de corrigir, entre uma arte que contém o manual, o artesanal e uma arte do pensar. A arte que é produzida a partir de um caráter marcadamente artesanal é “bruta”, “direta”. O ateliê de Eliane Duarte é um quarto em seu apartamento no Jardim Botânico no Rio de Janeiro. A artista concedeu a entrevista nesse quarto, as paredes brancas, muito barulho vindo da rua, um forte cheiro de cera e couro. Uma mesa de madeira bruta, simples, peças de couro de bovinos não-natos pendurados. No chão, embrulhada, uma obra em couro tratado com cera que iria ser enviada a Portugal para uma exposição de arte brasileira em comemoração aos 500 anos do descobrimento do Brasil.

A arte contemporânea afasta-se dos materiais tradicionais de arte (a partir daqueles movimentos de reunião da arte com a vida, que aparecem de forma mais evidente no Cubismo de colagem de Picasso e Braque, no qual os artistas inseriam bilhetes de passagem, jornais, partituras, fragmentos de papel de parede no quadro, marcando a passagem de uma arte que representa para uma arte que apresenta) e abre-se para a possibilidade de que qualquer material pode ser artístico, inclusive os mais cotidianos (advento no qual o dadaísmo é o exemplo mais claro, e depois a arte Pop absorvendo para a arte uma visão de mundo consumista). Os materiais e experiências cotidianas podem transformar-se em arte.

Marepe realiza seus projetos e obras com base nesses objetos cotidianos:

*O cotidiano e objetos manuseados, utensílios manuais, principalmente os relacionados ao trabalho ou à sobrevivência, são os que mais me afetam.
(Marepe)*

Na mostra “Os 90”, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, Marepe projetou e executou um barraco feito de madeirite; no espaço de arte contemporânea da Mostra do Redescobrimento havia uma obra que era a reprodução de um telhado de duas águas e três pedestais contendo cada um uma trouxa de tamanhos diferentes (uma reproduzindo uma marmitta envolta numa trouxa, uma trouxa média e uma trouxa de roupas maior). Todos os trabalhos de Marepe remetem ao cotidiano de classes populares. Quando fui à Mostra do Redescobrimento pude presenciar os comentários de uma família sobre as obras de Marepe. O homem chamava a mulher e os filhos e ria das “trouxas”, falando da obviedade de seus títulos: “trouxa 1; trouxa 2, trouxa 3”. O paradoxo que se apresenta aqui é que o uso de materiais cotidianos como obras de arte não significa maior compreensão do público. O artista é baiano e mora em Santo Antônio de Jesus, na Bahia. Não tem ateliê próprio, sua entrevista foi enviada através de fax e recebida pelo correio.

A chave para compreender porque a família riu das trouxas de Marepe reside no que Bourdieu chamou de “sócio-lógica” (1992):

A apreensão e apreciação da obra dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como da aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística (BOURDIEU 1992, 271).

Em termos gerais, não está estabelecido socialmente (fato que é arbitrário) que deveríamos ter qualquer “intenção estética” diante de uma trouxa de marmitta ou de roupa. A lógica social arbitrariamente instituiu que, num museu, o que está exposto (a despeito de sua heterogeneidade) é obra de arte. O que determina se um objeto é arte ou não, neste caso, é a instituição (e não qualquer propriedade intrínseca ao objeto mesmo – de modo geral não ficaríamos “encantados” contemplando as roupas sujas na lavanderia de nossas casas). As condições da produção e reprodução (educação) da disposição propriamente estética são históricas e sociais.

Sidney Philocreon e Mônica Rubinho me receberam em casa. O ateliê de Sidney ocupa um quarto do apartamento, enquanto Mônica divide um ateliê com mais dois artistas. Infelizmente não pude visitá-lo. Entrevistei-os juntos. Conhecemo-nos numa exposição no Museu de Imagem e Som, em São Paulo.

A sistemática de trabalho de Sidney dá-se principalmente a partir de idéias anotadas em um “caderninho”. O caderninho funciona como uma espécie de “arsenal” de idéias de possíveis elementos artísticos, de pensamentos que poderão se transformar em obras. O registro no caderno é atitude quase que diária. Referências literárias e cotidianas de qualquer espécie podem suscitar interesse. Sobre o fazer:

Eu considero a última etapa, o fazer é praticamente... O importante é que a idéia já está concluída, já está estabelecida. O fazer traz uma etapa um pouco complicada no sentido do domínio técnico do que você pretende fazer. Mas daí você pode ou não estar se cercando de profissionais que possam te auxiliar a executar essa parte, essa etapa,

you can assume the lack of necessity of a perfect technical domain. The doing is more or less that, it is the conclusion. The moment more legal I find it in this idea, in the process of this idea, in the processing of the idea. (...) I use a lot the resource of the drawing as a project. It can be a vice of architecture, but a vice extremely productive and compatible with contemporary thought, the accumulation of material is smaller, understood? If that does not turn out in the end of the account, if you give up the idea, you do not have to worry about recycling all that accumulated trash. (Sidney Philocreon)

O depoimento de Sidney é bastante ilustrativo de uma concepção contemporânea de valorização da idéia em detrimento de uma perícia técnica. O momento da idéia prevalece sobre o momento do fazer, do concretizar, que pode como vimos nos outros casos, inclusive ser terceirizado.

Mônica Rubinho, cuja produção é marcadamente conceitual, não dispensa o fazer:

I have several little notebooks of notes, and I always come to the conclusion that my work needs to be done. Because I live in the world of things. I depend a lot on things that I collect. And every time I store an idea, I am very anxious, I need to execute that idea because otherwise it fades away, it loses the force it had when it came up, when it was fresh. And when it fades away it is lost and I get very frustrated, I get frustrated, then I need to execute for that to gain body and every time I do this I get very satisfied. Sometimes I start with an idea, I always start some project and I try to see what are the possibilities. Sometimes I note what I want to do, not necessarily drawing what I have in mind, but every time I think of a job I need to execute it quickly. Sometimes I start noting things and in the middle of the way I change, and it becomes completely different. I like to be producing with frequency not necessarily for a show, well, logical that there are hours that you cannot escape, you need to think for that show. But I like to go on producing to follow up on my work, to make it grow. I function in this way, independent of having a show scheduled or not. I already had an era when I was practically working by day, mainly in the era of the faculty, even because of the pressure of the own discipline to produce, but after that when I finished the faculty I was in an era when I was producing a lot. (...) Now it is different, I am not producing with so much speed, even because you are becoming more and more meticulous, more demanding. Then, sometimes an idea comes up with a lot of speed, a

resolução que é feita muito pronta, assim, você já começa a desconfiar, acho que virou uma fórmula. Aí, vamos pensar direito. (Mônica Rubinho)

Mesmo o trabalho conceitual não dispensa o fazer do artista, como no caso de Mônica Rubinho. A idéia deve ser armazenada e executada em breve, a artista “*vive no mundo das coisas*”. A produção constante faz parte do crescimento do trabalho, para o qual a artista deve estar sempre atenta para não incorrer em “fórmulas”.

Rosângela Rennó trabalha principalmente com fotografia. Já trabalhou com fotografias descartadas que recolhia em laboratórios, assim como fotografou tatuagens de presidiários. Quando estive no Rio de Janeiro, não conseguimos nos encontrar pessoalmente, estava muito ocupada, cuidando de seu bebê e treinando a nova assistente. Sua entrevista foi enviada e recebida via e-mail.

Domitília Coelho também trabalha com fotografia, tanto como meio de sobrevivência (fotografa casamentos e festas de todos os tipos) como linguagem para sua produção artística. Suas fotografias remetem à vida urbana, fotografa luzes nas quais o cenário é apenas sugerido, explora a “luz que ilumina a cidade”: “*basicamente eu tô fotografando à noite, o que ilumina a cidade construída pelo homem*”. Fotografa de dentro do carro e não é ela mesma que faz a revelação dos negativos. Para revelá-los precisaria montar um laboratório, cujos custos são elevadíssimos e não teria condições para tal. A artista comenta a dificuldade em conseguir que o funcionário do laboratório atinja a revelação das fotos com as cores que pretende, uma vez que seus parâmetros são de fotografias para anúncios de propaganda: “*Eu mando revelar. Na verdade eu não controlo muito. (...) Não tenho muito controle, eu recebo as provas e escolho*”. O acaso é absorvido na criação artística.

A ampliação dos trabalhos é limitada ao envio para alguma exposição, principalmente em virtude dos custos. Domitília nunca vendeu um trabalho e diz que nem

tem interesse em vender e ser reconhecida, uma vez que isso restringiria sua liberdade enquanto artista. Seu trabalho que estava no Panorama de Arte 99 consiste em fotografias ampliadas em forma de *back light*, e a artista também encontra dificuldades para que a mão-de-obra confeccione a caixa do *back light* nas dimensões desejadas (uma vez que em geral são confeccionados em maior tamanho para fins de propaganda) e com o acabamento adequado. Recebeu-me de forma afável e animada em seu escritório, uma casa perto da Universidade de São Paulo, no fim de uma tarde chuvosa, antes de receber um último cliente do dia, interessado em registrar uma festa.

Mônica Nador me recebeu em sua casa, em São Paulo. Há obras suas e de amigos em sua sala, e enquanto conversávamos ela pintava um trabalho. Levou-me para ver seus gatos, muitos, de todas as idades, cores e tipos. Os gatos têm sido o tema de seus trabalhos pessoais atuais. A entrevista mesmo foi entrecortada por interrupções causadas por gatos: um barulho nos fundos causado por um gato, e a descoberta de que novos gatos haviam surgido; uma amiga que telefonou sobre um gato que estava no veterinário, a mesma amiga, agora trazendo o gato; a amiga e orientadora Regina Silveira telefonando para falar sobre gatos. Um dos motivos pelos quais disse que precisava garantir-se financeiramente era para a manutenção de seus gatos. Mostrou-me uma gravura com o retrato em vários ângulos de um filhote branquinho que vi depois estampada numa almofada à venda na loja do Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Bienal de Gravura de Curitiba. Tem produzido pouco “dentro de casa”, mas quando o faz, é somente quando tem vontade. Ficou sem ateliê durante dois anos, mas está realmente com vontade de fazer trabalhos na rua. Quanto aos temas, ou os caminhos que o trabalho artístico vai tomando, relata:

Trabalhar com a “beleza pura” nunca foi uma opção, assim racional. Depois que você vai... Isso é uma coisa que todo o artista vai descrever pra você como sendo o processo criativo, que aliás não é só do artista, também é do cara que faz pesquisa. Uma vez o Einstein falou uma coisa, ele acha que as atividades do cientista e do artista são muito próximas. É

o tipo de coisa que você se propõe a resolver, porque na arte também você fica inventando os problemas, você vai fazendo guiado por uma puta intuição. Mas você tem que ficar muito ligado para excluir o que não é, ver o que é, se livrar de todas as modas... É muito grande o trabalho do artista para você achar, puta, cadê você mesmo, né? No fim você remonta a trajetória, você entende porque você fez. (Mônica Nador)

Aparece aqui uma concepção do trabalho criativo como algo sobre o qual não se tem um controle rígido, mas que só pode ser compreendido a *posteriori* pelo artista. Há uma preocupação constante em não “render” a produção à aplicação de uma fórmula, à adequação a algum tipo de “moda”. Aparece também aqui o caminho do artista para encontrar-se, como se fala no meio, descobrir sua “poética” própria. As obras de um artista revelam um percurso no qual o que está expresso é também o próprio artista.

Paula Trope me recebeu em sua casa, no Jardim Botânico. No começo de uma tarde quente de janeiro, Paula, grávida de oito meses, almoçava quando cheguei. Obras suas nas paredes, a entrevista foi rápida. Não se mostrou disposta a mostrar-me algo de sua produção anterior. Vi apenas uma grande foto em vermelho (uma parte de um corpo?) que cobria uma parede da sala contígua, na qual se viam um arquivo, um computador, diversas lentes de diversos tamanhos que repousavam em cima de um sofá.

Cristina Pape recebeu-me em sua casa/ateliê, no Rio de Janeiro. Uma casa com a fachada antiga conservada, mas totalmente reformada por dentro. A casa fica na parte de trás, e na frente o ateliê, no qual convivem obras em restauro (quando estive lá Cristina restaurava uma pintura de Lygia Clark), seus livros, suas obras expostas espalhadas em diversos pontos do ateliê, enquanto o mezanino guarda obras suas embaladas. Muitas de suas obras são efêmeras e delas não sobram mais que restos. Também tem um gato.

Cabelo não tem ateliê próprio e trabalha na sala de seu apartamento. Sua entrevista também foi feita por e-mail.

Com respeito ao caráter produtivo da arte contemporânea erudita a história da arte com suas rupturas conferiu peculiaridades nesse aspecto. Em especial após o Renascimento, a partir da afirmação de Leonardo da Vinci de que a pintura é “coisa mental”, e todos os desdobramentos que advieram dessa mudança de paradigma, na qual a arte perde algo de seu caráter eminentemente artesanal e passa a ser considerada primordialmente como idéia. A arte conceitual surgida séculos mais tarde só seria possível a partir desse primeiro passo.

Na abordagem antropológica da arte é ressaltado o argumento da importância do tecnológico. Franz Boas fala em arte a partir da obtenção de um determinado grau de excelência no tratamento técnico (1996[1927], 1-2). Em Lévi-Strauss a questão está presente quando o antropólogo ressalta a tensão entre o modelo e a capacidade de representá-lo, quando sublinha a disparidade entre os meios técnicos à disposição do artista e a resistência do material do processo de criação (CHARBONNIER 1989, 74).

Mais recentemente, Alfred Gell (1992) propõe que a antropologia deva considerar a arte como componente da tecnologia. As obras de arte surgem de processos técnicos nos quais os artistas são habilitados. Trata do “encantamento da tecnologia”, o encantamento causado pela habilidade técnica e domínio do processo técnico; e da “tecnologia do encantamento”, o modo mágico através do qual o objeto surge, e que sempre implica uma relação social assimétrica entre o espectador encantado e o artista que possui as habilidades (mágicas, milagrosas desconhecidas pelo espectador) para realizar o objeto.

Como considerar a questão do tecnológico num contexto no qual o artista não precisa ter nenhuma habilidade técnica, uma vez que o que importa é idéia, que pode ser executada por um terceiro? Como vimos, nem todos os artistas entrevistados dispensam o momento do fazer (com suas próprias mãos), mas mesmo nesses casos há grande valor dado à idéia. Pode-se resolver a questão através do alargamento do ponto de vista

cooperativo de Becker (1984), segundo o qual o trabalho do artista realiza-se em cooperação em todos os momentos, inclusive na total execução da obra.

Pode-se analisar a dicotomia que se estabelece entre a habilidade tecnológica, artesanal e o momento da idéia, do projeto, como fruto dessa dicotomia estabelecida no próprio seio da história do campo (de novo no Renascimento), e a desvalorização do artesanal enquanto pouco criativo, pouco original, guiado pela repetição, pela obediência aos modelos já estabelecidos – fato ligado à própria conexão do trabalho artístico com a personalidade individual, única do artista. A origem dessa dicotomia pode repousar, como sugere Lagrou (em comunicação pessoal-2000), na separação corpo (fazer) e espírito (pensar, conceber), tão própria da história do pensamento ocidental, que se faz sentir também no âmbito da arte.

Um episódio simbólico da história da arte pode revelar algo sobre o prestígio do conceber sobre o fazer arte. Marcel Duchamp certa vez declarou: “A pintura acabou. Quem faz melhor esta hélice?” (DUCHAMP Apud MORAIS 1998, 53). O objeto industrializado representa a perfeição tecnológica que o trabalho manual não necessita mais perseguir. A resistência do material já foi vencida (talvez por isso Duchamp vai produzir tão pouco, preferindo jogar xadrez – atividade mental por excelência). Uma concepção de arte que despreza o fazer manual é o fruto de um tempo no qual o fazer manual foi praticamente suplantado pela ação da máquina.

Paradoxalmente, a arte popular cresce em prestígio – também no circuito erudito, o espaço de arte popular na Mostra do Redescobrimento é um indício-, mostrando que o circuito erudito também é seduzido pelo “encantamento da tecnologia”. Além disso, como vimos o *ready made* não é unânime. Em muitas produções o artista ainda faz questão do fazer, do contato com o material; em outros casos mescla o fazer manual com o produto industrializado sem problemas.

7 CONCLUSÃO

O principal objetivo deste trabalho foi abordar a arte contemporânea erudita sob um ponto de vista antropológico.

O primeiro passo para essa abordagem antropológica seria recusar um ponto de vista no qual a arte ocidental estivesse destacada de outros aspectos da sociedade. Entretanto, a história do campo artístico apresenta como valor ideológico fundante a separação entre arte e sociedade. A estética inglesa do século XVIII inaugura a possibilidade de aplicar pela primeira vez critérios estéticos “autônomos”, assim como esta época presencia o surgimento da “atitude desinteressada” ao contemplar uma obra de arte; o “desinteresse” estando profundamente conectado com a própria idéia de Belas –Artes (classe de artefatos fabricados única e principalmente para serem contemplados esteticamente [OSBORNE 1990, 142]). O prazer estético residiria numa “satisfação pela mera apreensão do objeto da atenção estética” (OSBORNE 1990, 138). A filosofia kantiana endossa estes aspectos inaugurados pela estética inglesa, ao defender que os juízos estéticos têm base de julgamento e formam uma classe diferente, sendo a estética um ramo distinto da filosofia.

Pierre Bourdieu mostra como o campo artístico se quer um “campo autônomo”, que produziu a “estética pura” (1992). Bourdieu (1996a) afirma que a estética como é apresentada por Kant e Schopenhauer supõe um distanciamento, um desinteresse. O “gosto puro” seria o gosto da reflexão, racionalizado, que se opõe à percepção, ao gosto fácil,

fácil, agradável, acessível dos sentidos. Existiria uma oposição em termos de distinção entre um gosto cultivado, próprio da “elite da cultura” e o prazer dos sentidos, naturais, viscerais, do gozo das “massas bárbaras”. Estabelece-se uma antítese entre natureza e cultura que se radica na oposição entre povo e burguesia, corpo e alma, prazer e gozo. Kant postula que a arte deve ser livre, não deve exercer nenhum tipo de coação ao espectador, enquanto Bourdieu mostra o quanto esta postura aparentemente *desinteressada* revela uma nítida função social: a estética como elemento de distinção de classe.

Algumas análises da arte, empreendidas pela antropologia, partem da crítica de Bourdieu para tratar da estética como categoria, questionando se esta pode ou não ser aplicada em outros contextos culturais: é o caso de Alfred Gell e Peter Gow. Para Alfred Gell (1992), a atitude estética é uma atitude etnocêntrica e a negação da arte na moderna antropologia social é necessária e intencional, uma vez que a antropologia é essencial e constitucionalmente anti-arte (1992, 40). Peter Gow (1994) também fala de uma incompatibilidade entre antropologia e estética. Para os autores a estética discrimina e julga, ao contrário da antropologia que não julga, mas compara e contrasta. ↗

Joanna Overing (1994), como já mencionado, rejeita a estética como categoria transcultural pelos mesmos motivos expostos acima por Gell e Gow. A partir da influência de Kant, o julgamento estético seria essencialmente diferente dos julgamentos do tipo moral ou científico (1994,10). A arte ocidental se construiria enquanto um fazer e um discurso desprendidos do social, do prático, do moral, do cosmológico, do cotidiano e do produtivo; por esta razão o aspecto formal seria muito enfatizado.

A análise crítica que Gell e Gow empreendem da estética ocidental a partir da pesquisa realizada por Bourdieu na França é bastante pertinente mas deve ser tomada de maneira criteriosa. De fato, a estética kantiana vai ser incorporada aos movimentos de “arte pela arte” que marcaram de um lado o surgimento da arte moderna na Europa. Por outro

lado, entretanto, a ideologia da arte separada da sociedade não é voz uníssona no discurso de toda a produção artística do Ocidente. Muitos movimentos incorporaram em seus programas o engajamento social e até uma reconexão entre arte e religião. Bourdieu propõe o conceito de arte no ocidente como fator de distinção social, ignorando que por ventura outras funções importantes, como a crítica social, tenham sido exercidas.

Os artistas entrevistados não revelaram como preocupação única distinguir-se, ainda que em alguns aspectos do discurso haja resquícios desta função. Querem expressar sua visão das coisas e da sociedade em que vivem, querem produzir uma arte que refira-se à própria história da arte (e até a questione), querem comunicar-se (ainda que para os membros de um grupo específico). Sendo assim, aplicar o ponto de vista de Bourdieu para analisar a arte ocidental pode ser bastante esclarecedor ao apontar as relações hierárquicas que os diferentes tipos de produção artística representam, assim como localizar em termos de classe as condições de produção da arte; porém tal análise pode revelar-se reducionista deixando de contemplar outros aspectos que uma análise criteriosa não poderia deixar de localizar.

Sobre a relação arte e antropologia, Fernandes Dias (2000), que possui dupla formação em antropologia e em arte contemporânea, sublinha as limitações de uma visão um tanto estereotipada e anacrônica de que a arte moderna e contemporânea se quer autônoma e alienada da vida, visão construída “para ser contraponto da integração cultural das artes não-ocidentais” (2000, 39), “como se o fato de uma prática artística ser integrada noutros domínios mais amplos da vida a tornasse cultural e socialmente relevante, e uma outra que se dirige criticamente à vida cotidiana não merecesse esse interesse” (2000, 40). Para o autor há justamente uma semelhança entre arte ocidental e antropologia como “formas críticas da sociedade ocidental” (2000, 40). Argumento também utilizado por Clifford (1994), como visto anteriormente. Fernandes Dias ressalta que se deter somente

em concepções de arte e objeto artístico oitocentistas (arte pela arte), ou formalistas modernas, seria ignorar boa parte das produções artísticas contemporâneas (que inclusive empreenderam movimentos contrários a estas mesmas concepções).

Para explicitar um pouco o argumento podemos perguntar: que tipo de relação moral a arte poderia ter no Ocidente? Podemos analisar alguns episódios. O governo nazista de Hitler considerou a produção artística das vanguardas expressionistas alemãs, assim como as produzidas por judeus, como “arte degenerada”. Não seria esse julgamento “estético” (porque um critério para dizer se uma obra é boa ou não) profundamente conectado com uma espécie de moral? A história da arte tem casos de artistas presos acusados de pornografia (Gustav Klimt, Egon Schiele), assim como por causa de suas opções políticas. Recentemente, no 16º Salão Nacional de Artes Plásticas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1998, por ordem da Primeira Vara da Infância e Juventude, foram apreendidas gravuras do artista brasileiro Nelson Leirner, nas quais o artista desenha genitálias sobre cartões postais com fotos de bebês tiradas pela australiana Anne Guedes (aquela dos bebês vestidos de flores, abelhas etc.).

Nos discursos de artistas e historiadores há grande conexão entre o caráter do artista e o tipo de obra que produz (embora não haja consenso – para alguns a obra não deve nada ao criador e sua personalidade). John Ruskin escreveu em 1848: “um grande artista deve ser um homem bom, isto é, tem que ter elementos bons para mostrar em sua arte” (RUSKIN Apud MORAIS 1998, 60). E Fayga Ostrower, em 1983: “o que é um artista? Um grande ser humano. Uma coisa está intimamente ligada à outra. Nenhum artista inventa uma experiência de vida. É impossível. Em arte, só expressamos a nossa experiência de vida e não outra coisa. É preciso ler a vida na obra de arte”. (OSTROWER Apud MORAIS 1998, 60). Há no interior do campo um tipo de compreensão no qual ética e estética caminham juntas (um artista de bom caráter produz uma obra boa), no entanto,

não há consenso a este respeito. De qualquer forma, fica clara a ligação entre a produção artística e a personalidade social e individual do artista.

A produção artística está fortemente conectada com o cosmológico, ela *fala* sobre um modo de ver e estar no mundo. Assim o expressionismo é o modo angustiado de ver e experimentar a Europa assolada pela guerra e a arte feminista revela grandes mudanças nas relações de gênero. Uma arte cibernética é o comentário a respeito de um mundo no qual a tecnologia (em especial os meios eletrônicos) tem importância cada vez maior na vida cotidiana das pessoas. Tantos exemplos poderiam ser dados. A matéria-prima do artista é o seu meio, é com os instrumentos oferecidos pelo ambiente e pela cultura que o artista trabalha. Esta perspectiva é bastante diferente da concepção de arte *desinteressada* como preconizada por Kant, o artista não quer mais (ou somente) embelezar ou representar, mas questionar, criticar, revelar.

Vale ressaltar especialmente estudos antropológicos em contextos não ocidentais, nos quais a arte tem uma relação estreita com a própria noção de pessoa nesses contextos (Silva; Farias ([1992]2000); Andrade ([1992]2000); Müller ([1992]2000); Vidal ([1992]2000); Gallois ([1992]2000); Overing (1991), Lagrou (1991, 1997, 1998). Defendo, e esse é um dos argumentos centrais desta dissertação, que a arte ocidental revela muito sobre a construção da pessoa no ocidente.

A relação com o tecnológico, o cotidiano e o produtivo são questões complexas nas quais qualquer reducionismo fácil deve ser evitado. Como já comentado acima, as vanguardas modernas já tentavam reunir arte e cotidiano, tornar a arte mais próxima da vida. Esta preocupação moderna não foi resolvida. O critério do caráter produtivo definido por Gell (1992) e Overing (1994) levanta uma das contradições encontradas no campo de produção erudita contemporânea. Talvez o único modo de sanar a dicotomia arte e vida seja transformar a arte em algo utilitário. O *design* seria a melhor resposta a esse problema,

mas isto significaria simplesmente ignorar a produção artística erudita (aquela aparentemente sem utilidade). De qualquer forma, não seria funcionalista exigir uma utilidade instrumental para tudo na sociedade? A arte poderia ser então uma espécie de amígdala (como o modelo funcionalista é orgânico) da sociedade – está ali, mas ninguém sabe bem para que (e se incomodar a gente tira). Remeto-me novamente ao ponto de vista de Geertz (1997) que rejeita analisar a arte num plano instrumental.

Para Lagrou (1997) a arte tem “uma maneira dinâmica de agir sobre e dentro da sociedade, sendo um discurso silencioso sobre a condição humana e sua relação com os mundos naturais e sobrenaturais” (1997, 48). Em sua “abordagem perspectivista da identidade e alteridade Kaxinawa” afirma:

O que pretendo demonstrar com a interconectividade dos campos de reflexão e ação é a impossibilidade em apreender o estético enquanto domínio separado. Ao procedermos desta maneira, as qualidades criativas, sensíveis e perceptivas de experiências pessoais e coletivas são concebidas enquanto um *fait social total*. Este procedimento não significa uma redução do ‘estético’ ao ‘sociológico’ querendo, assim, negar sua unicidade e originalidade. Pelo contrário, damos à experiência estética sua voz (embora silenciosa) no quadro polifônico de outras vozes que juntas constituem o *socius*, entendido como uma interconexão de discursos sobre, ou visões do mundo vivido, refletindo as possíveis experiências do mundo que fazem sentido através da repetida interpenetração inter-subjetiva e da comunicação contínua no interior de um grupo de pessoas que se reconhecem como seres de um mesmo tipo. (1998, 160)

Ver a arte como uma “visão de mundo vivido”, “reflexo de experiências no mundo” é válido não apenas para os Kaxinawá, mas também para o contexto ocidental. Na arte contemporânea erudita também se percebe “a comunicação contínua no interior de um grupo de pessoas que se reconhecem como seres do mesmo tipo”. O circuito erudito conforma um grupo – entre outros na polifonia da vida urbana - do qual o artista (o crítico, o *marchand*, o curador, o colecionador) faz parte. A peculiaridade do contexto urbano é que a *comunidade* não coincide com a *sociedade*, fator que implica numa produção de arte

que comunica a um grupo específico (outros tipos de produção artística comunicam a outros grupos e a *grande produção* dirige-se a um público mais amplo).

Quanto ao aspecto peculiar de uma produção artística que enfatiza mais o conceito, a idéia do que a produção manual (tecnológica no sentido ressaltado por Alfred Gell), tal produção poderia ser um reflexo da dicotomia entre o gozo fácil dos sentidos e o gosto cultivado, exercido pela reflexão, a oposição natureza e cultura. Entretanto, novamente é impossível reduzir a produção contemporânea somente à questão da idéia em detrimento do fazer, uma vez que para muitos artistas o fazer permanece importante.

A abordagem enfatizada nesta dissertação procurou, apesar de ter entrevistado somente os artistas, dar uma dimensão, a mais ampla possível, de várias questões envolvidas na produção (distribuição, consumo) da arte contemporânea erudita brasileira. Não se compreende aqui uma arte destacada da sociedade. Neste sentido Howard Becker (1984) oferece grande instrumento de análise, uma vez que em seu ponto de vista o artista é um ser cooperativo, em relação. Este trabalho procurou enfatizar este aspecto relacional: o artista em relação com sua família, seu trabalho (artístico ou não), a escola, a história, a obra, os materiais, a cidade, o país, os colegas, o público, o mercado, a economia, o galerista, o *marchand*, o colecionador, o museu, o ateliê, a pesquisadora, os gatos.

Esta perspectiva do *ser em relação* já relativiza uma abordagem na qual poderia se enfatizar o caráter somente individualista (como construção histórica) do artista. Essa questão mostrou-se bem mais complexa.

Fica clara a relação entre o surgimento do individualismo e a valorização do artista como personalidade individual. Porém, a própria noção de indivíduo enquanto ser uno e indiviso é bastante complexa uma vez que aparentemente explícita em termos ideológicos, mas nem sempre localizável seja no “campo dos saberes”, seja nas “visões de mundo mais abrangentes”, como ressalta Goldman (1999, 27). É o que demonstram estudos do próprio

Goldman sobre a noção de pessoa no candomblé; assim como Cavalcanti (1983) sobre a noção de pessoa no espiritismo. Tais estudos relativizam uma visão de indivíduo indiviso no contexto urbano brasileiro, uma vez que verificam a presença de noções de pessoa fragmentadas e em construção.

Maluf (1996), ao tratar das culturas terapêuticas e espirituais alternativas no Sul do Brasil, propõe uma concepção de sujeito “em movimento”, como um devir, um vir-a-ser. Trata-se de uma noção menos substancialista que dinâmica, na qual a pessoa é “um ser em formação e em transformação permanente” (1996, 406). Maluf identifica uma ruptura com a concepção de pessoa moderna, uma vez que percebe que este novo sujeito “é igualmente e síntese deste duplo movimento, de contestação e de diálogo com a concepção do individualismo dominante na sociedade contemporânea” (1996, 462). Da mesma forma que o artista contemporâneo, o sujeito que empreende os itinerários terapêuticos alternativos analisados por Maluf revela paradoxos que impedem a utilização de uma noção de indivíduo uno, indiviso, centrado, sem relativizá-la e questioná-la.

Os desdobramentos da figura do artista já revelam a complexidade da questão: o gênio romântico coincide com o sujeito do Iluminismo. Mas o Iluminismo não é justamente a valorização da Razão? Como explicar o valor dado pelo artista romântico à morte, ao irracional, à paixão, aos instintos? Além disso, se são os artistas românticos símbolos do individualismo por que vários deles têm forte engajamento social? Ao mesmo tempo, o nomadismo, a rejeição a constituição de uma família, a ampliação dos sentidos, a recusa por ter um trabalho fixo são movimentos que enfatizam uma perspectiva individualista, ao mesmo tempo que revelam o desejo de superar os limites da pessoa racional que deu origem à ideologia do individualismo.

Os dados desta pesquisa sugerem que a relação entre a ideologia individualista e a figura do artista permanece irreduzível a uma visão unívoca. Os entrevistados carregam

ainda valores pautados no individualismo e ao mesmo tempo procuram afastar-se dos mesmos. O artista contemporâneo do circuito erudito revela o paradoxo de uma busca pela expressão de si (o ato criador, a idéia primordial da obra) e ao mesmo tempo o desejo de ser polifônico e fazer o público participar. O fato de os artistas ressaltarem a importância do público mas não buscarem efetivamente esse contato (além do circuito, o público das *vernissages*, dos espaços culturais – e protegidos-, dos museus e galerias) demonstra ainda uma concepção na qual o processo de criação (e não o de recepção) é considerado primordial.

Do ponto de vista do artista, o afastamento do público seria responsabilidade do público mesmo, fosse por falta de informação, disposição ou acesso. A educação falha no Brasil foi apontada por uma artista como causa desse “mal”. No “meio” enfatiza-se que a solução estaria na educação. Mas o que se propõe é uma educação propriamente estética (uma arte-educação) que poderia preconizar uma visão de estética destacada das demais instâncias (intra-estética); mas poderia também possibilitar o acesso mais amplo à produção e apreciação artísticas. Pode-se perceber a atribuição da responsabilidade do afastamento do público dada à educação como resquício de uma concepção de arte como distinção de classe, nos termos demonstrados por Bourdieu.

Como vimos, alguns artistas contemporâneos têm tentado resolver a distância entre arte e público de diversos modos: maior participação do público, socialização da produção, introdução de materiais cotidianos na obra, novas propostas de arte pública. Entretanto, a observação participante (e minha experiência como professora) revelou que estes artifícios não têm se mostrado eficazes, inclusive pelo fato de que o questionamento das regras do próprio campo não se efetivar senão nos termos do discurso (como vimos, até os artistas questionadores são absorvidos pelo mercado, mais ou menos nos mesmos termos dos artistas analisados por Clifford [1994]).

Com relação à função comunicativa, pode-se sugerir que a arte contemporânea comunica em vários níveis (não hierárquicos, não verticais, mas horizontais, paralelos). Num nível a arte contemporânea erudita é absolutamente auto referente, trata de si mesma, de toda a sua história de rupturas e transformações paradigmáticas (como a questão da representação, da beleza, do tecnológico - e outras – que foram abandonadas por alguns segmentos no campo⁸¹). Não conhecer tais rupturas significa não acessar esse aspecto específico da leitura da obra (reservada aos iniciados).

Outro nível refere-se à própria matéria com a qual a arte é feita, o ambiente, a cultura. Esse nível é acessível a todos os membros de um grupo: as camadas médias ou os brasileiros ou os ocidentais ou os que lêem o “segundo caderno” e infinitamente. Nesse aspecto, em particular, ressalta-se a afirmação de Geertz que diz que “o artista trabalha com a capacidade de seu público (...). A arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (1997, 178). Para Lévi-Strauss, contudo, o artista moderno elabora “novos códigos”, um “sistema de signos arbitrário em relação ao objeto” (LÉVI-STRAUSS apud CHARBONNIER 1989, 101). A possibilidade de criar códigos próprios só seria possível se o artista estivesse *efetivamente* destacado da sociedade como um todo. Mas como afirma Roland Barthes: “*un code ne peut se détruire, on peut seulement le jouer*” ([1968] 1994, 492).

O conceito de vanguarda, como surge no modernismo, contém em si a idéia da ruptura, da negação, prolongamento e segmento radical do valor dado à originalidade que remonta ao Renascimento. Contudo, este valor, que ainda é encompassador para os artistas contemporâneos que prosseguem na busca da renovação, da recusa às “fórmulas”, não significa a criação de novos códigos, uma vez que a produção é auto-referente, necessita da referência à história da arte, e portanto só realiza o que a própria estrutura interna do

⁸¹ Quanto à questão dos paradigmas clássicos, muitos artistas seguem parâmetros “modernos” e até “pré-

campo lhe permite. E ainda as rupturas na tradição artística são valores compartilhados pelos membros do grupo e, sendo assim, havendo grupo, há linguagem.

Foi predominante neste trabalho a idéia de que há uma relação estreita entre a figura do artista e a noção de pessoa no ocidente. Essa perspectiva apontou muitas questões.

Primeiramente, como visto no segundo capítulo, já se percebe uma certa uniformidade na experiência com arte na infância. A presença de diversas formas de arte e a valorização da liberdade criativa da criança, que podemos localizar como própria de uma determinada camada social: a média. A valorização da criatividade parece ter cada vez mais espaço na sociedade ocidental, com um grande número de publicações sobre o assunto, seja do ponto de vista mais científico (abordagens psicológicas, biológicas do fenômeno), ou do tipo “auto-ajuda”, destinado ao público amplo ou restrito (criatividade no trabalho, no sexo etc.). A disseminação do poder criativo não restrito somente às atividades propriamente artísticas, mas como valor necessário em todos os âmbitos da vida revela-se importante na atualidade⁸².

Quanto à opção pela atividade artística constatam-se: eventos quase míticos nos quais a opção veio após uma crise de saúde ou existencial; projetos definidos desde muito cedo (desde a adolescência e o direcionamento profissional diretamente para a área artística); ou ainda processos nos quais a experiência em outras áreas também ocorreu (em áreas mais ou menos próximas da artística). A opção artística como *desviante* é relativa, muitas famílias a aceitaram com naturalidade, embora ainda esteja presente em alguns casos uma idéia da incompatibilidade da opção pela arte com a sobrevivência material.

modernos”. A pintura não morreu, nem a escultura de pedestal – por exemplo.

⁸² A criatividade ampla, em todos os âmbitos do social em contexto indígena é desenvolvida por Overing (1991), Lagrou (1997). Entretanto nestes contextos não há a mesma ênfase na invenção e superação de estilos que há na arte ocidental após o romantismo. Não se trata nestes contextos tribais de uma “eterna busca do novo”.

A idéia de incompatibilidade entre arte e sobrevivência material mostrou-se quase que efetiva na prática, uma vez que a maioria dos artistas não sobrevive exclusivamente de sua produção. Esta condição apareceu muitas vezes como uma opção deliberada, pois está disseminado um ponto de vista que atribui à maior autonomia financeira uma maior autonomia criativa. Conclui-se com isso, que a produção artística não se constitui em âmbito separado, a produção artística é parte de outros tipos de atividades empreendidas pelo artista; nem é o artista destacado da atividade produtiva, produz arte, fotografias de casamento e festas em geral, *design*, pesquisa, restauração, moda, dá aulas, decoração. Contudo, suas atividades paralelas à produção artística não são arte, ou são “apenas” arte aplicada.

A questão comercial é problemática para alguns e natural para outros. Dos entrevistados, ninguém negocia seu próprio trabalho, percebendo-se aí uma rejeição absoluta (nos casos estudados) em lidar diretamente com a questão da venda. O trabalho dos intermediários – galeristas e *marchands* - apareceu de modo quase unânime como necessário, confirmando o caráter cooperativo da atividade artística. Porém, em alguns casos há tensão na relação com o mercado e seus critérios. Os manuais de arte como investimento revelam que a lógica do mercado é estritamente econômica.

Com relação à crítica, novamente ressaltou-se sua necessidade. O crítico é a voz legitimadora imprescindível (sob pena de invisibilidade) da obra, sob vários aspectos. É imprescindível porque vai relacionar o trabalho do artista com a história do campo, localizá-la nessa história na qualidade de voz do saber erudito sobre o assunto. Outro indício de uma mudança na função da arte contemporânea é a incorporação de questões antropológicas ao discurso do crítico, evidenciando uma arte que procura debruçar-se sobre sua própria sociedade de maneira crítica.

Em muitos casos o artista se recusa a “falar” sobre a obra: “*não sei como, assim, de sopetão, falar da minha obra. Creio que a obra fala por si*” (Cabelo). O discurso do artista é a obra. Falar sobre a obra é atividade que compete ao crítico – ou sugeriu-se uma complementaridade entre o discurso de crítico e o do artista. Um outro aspecto relevante é que atualmente é comum que o crítico também assuma a função de curador e, portanto, é sua a função de divulgar e até adquirir obras para os espaços institucionais (e não comerciais), que também são instâncias legitimadoras importantes.

Os colecionadores aparecem de forma restrita, o contato entre artista e colecionadores parece pequeno; esta ausência de contato aparece, inclusive, como indica o depoimento de uma artista, como imposição das próprias galerias. Pode-se notar também que o colecionador, apesar de fazer parte do campo artístico, não faz parte do “grupo”, por ser alguém que pertence a uma camada social diversa (como revela a artista “*não tenho condições de comprar uma obra minha*”), e que se relaciona com o objeto artístico de outra forma (não excludente, porém diferente): a *posse*, não acessível para a maioria dos membros das camadas médias, uma vez que os preços das obras de arte contemporâneas são estabelecidos a partir de parâmetros internacionais (conforme um informante, um preço “básico” seria R\$ 3.000,00⁸³, abaixo disso não valeria a pena para a galeria).

Podemos falar do meio de arte contemporânea erudita no eixo Rio - São Paulo como um *grupo* que compartilha determinadas coisas consideradas centrais na definição de sua identidade: o gosto pela arte contemporânea erudita; o conhecimento dos valores paradigmáticos surgidos na história da arte (que poderíamos localizar no momento do surgimento do campo, ou seja, seguindo Bourdieu, a partir do Romantismo e até hoje); a visitação freqüente aos espaços de exposição institucionais e não institucionais; a leitura de determinados periódicos (os cadernos de cultura dos jornais do eixo; revistas com ênfase

⁸³ O equivalente a vinte salários mínimos.

na produção artística, como a Revista Bravo⁸⁴); relações de reciprocidade e fidelidade, também relações de competição; a atenção à produção artística erudita internacional e o diálogo com essa produção⁸⁵ (seja através de periódicos, internet ou viagens); o desejo latente do reconhecimento no exterior; uma relação com a obra que não necessariamente inclui a posse (como é o caso do colecionador); o desejo de comunicar-se com o público.

A existência de um eixo aglutinador da arte erudita formado pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo mostrou-se de importância central, apesar de alguns artistas e críticos afirmarem o contrário. São Paulo apareceu como o lugar central do circuito erudito. Lá estão as galerias mais importantes: Camargo Vilaça, Luisa Strina, Casa Triângulo. Estar nelas representado é sinal de reconhecimento no circuito e há possibilidade de ganhar o mercado internacional (nesse caso ainda, somente a Galeria Camargo Vilaça foi mencionada). Lá estão também os espaços institucionais legitimadores de maior peso: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Pavilhão da Bienal, o Instituto Cultural Itaú⁸⁶. No Rio de Janeiro e em São Paulo residem os críticos mais importantes.

A figura do artista erudito relaciona-se de forma altamente complexa com uma concepção de sujeito pós-moderno. Como vimos, opera movimentos que coincidem com uma direção que aponta para um descentramento: no sentido da autoria; no sentido do fazer (tecnológico); ao compartilhar a identidade de artista com outras as mais diversas; ao dialogar com os acontecimentos do ambiente (com a sociedade, por exemplo, numa postura engajada ou ao usar a vida urbana enquanto tema). Porém o artista erudito guarda ainda grandes elementos individualizantes: a ênfase na concepção; a busca da expressão de

⁸⁴ Uma outra revista bastante interessante, Palavra, editada em Belo Horizonte, e que enfocava uma produção artística fora do eixo não sobreviveu, seu último número foi editado em agosto de 2000.

⁸⁵ É importante salientar que a produção erudita tem um caráter profundamente globalizado – uma obra erudita pode ser compreendida em seu nível auto referente em qualquer lugar do mundo. Ao mesmo tempo também se valoriza o caráter próprio, original dos contextos de origem. Espera-se da arte brasileira, por exemplo, que revele também uma identidade brasileira específica (a interpenetração com a arte popular e com a religião, por exemplo). Esta questão é bastante fecunda para uma análise antropológica.

si, do seu modo de ver o mundo; a preeminência da experiência individual como fundante da obra; a busca do reconhecimento individual enquanto artista; a busca da autonomia na produção artística.

Uma relação importante a ser traçada é também o modo como a arte contemporânea se apropria do corpo. Os modos como o corpo é manipulado na arte (as vertentes performáticas continuam atuantes, como podemos ver nos cruzamentos entre arte e cibernética: a escultura dentro do estômago e o braço mecânico de Stelarc, o chip implantado na perna de Eduardo Kac) oferecem um universo extremamente estimulante para uma abordagem antropológica. Grandes possibilidades de pesquisa oferecem as obras de arte contemporâneas para os antropólogos que delas queiram tratar.

A busca do “eu” coerente (característica tão própria de uma concepção de indivíduo) é ainda fundamental e revela-se através da narrativa biográfica, na qual os eventos ligados à identidade de artista são condensados e aparecem nas linhas transcritas dos depoimentos sem os quais esta análise antropológica não seria possível.

O individualismo como valor forjou uma concepção de artista que, apesar dos diversos questionamentos, ainda está presente e arraigada. O artista contemporâneo, sofrendo já as modificações que a modernidade tardia impõe, tenta transformar a herança de uma produção que enfatiza a ideologia individualista; ao mesmo tempo que representa este individualismo de maneira exemplar como um símbolo de personalidade única e original que tem como função principal expressar-se e comunicar sua visão de mundo.

⁸⁶ O Instituto Cultural Itaú tem sede em outras cidades do país, mas a matriz está na Avenida Paulista, em São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy.

1998. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Ed. 34.

ANDRADE, Lúcia.

2000. A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

Antarctica Artes com a Folha. São Paulo, 1998. Catálogo de exposição.

ANTENORE, Armando.

2000. Índios de Ilhéus reivindicam peça do século XVII exposta em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01/06/00.

BARTHES, Roland.

(1968) 1994. La mort de l'auteur. In: *Roland Barthes: oeuvres complètes. Tome II. 1966-1973*. Éditions du Seuil.

(1971) 1996. From Work to Text. In: HARRISON; WOOD (ed.). *Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell.

BARCELOS NETO, Aristóteles.

1999. *Arte, estética e cosmologia enter os índios Waurá da Amazônia Meridional*. Florianópolis. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Socail, Universidade Federal de Santa Catarina.

BAXANDALL, Michael.

1991. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

BECKER, Howard.

1984. *Artworlds*. Berkeley, University of California Press.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas.

1983. *A construção social da realidade – Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Petrópolis, Vozes.

BENJAMIN, Walter.

1980. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. São Paulo, Abril Cultural.

BERGER, John.

1987. *Modos de ver*. Lisboa, Livraria Martins Fontes.

BERMAN, Marshall.

1986. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras.

BOAS, Franz.

(1928) 1955. *Primitive Art*. New York, Dover Publications.

BOSCHI, Caio C.

1988. *O Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo, Brasiliense.

BOURDIEU, Pierre.

1992. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.

1994. *Sociologia*. Renato Ortiz (org.). São Paulo, Editora Ática.

1996a. *La distinction*. Paris, Les Editions de Minuit.

1996b. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras.

1998. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans.

1995. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil.

BRAUNSTEIN, Philippe.

1990. Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV. In: DUBY, Georges (org.). *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo, Companhia das Letras.

CANCLINI, Néstor García.

1980. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo, Cultrix.

1998. *Culturas híbridas*. São Paulo, EDUSP.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro.

1983. *O mundo invisível: cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no Espiritismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

CAVERSAN, Luiz.

2000. Pesquisa Datafolha mostra que o público escolhe documento e peça indígena como melhores obras.

Folha de São Paulo, São Paulo, p. E1 E4, 11/05/00.

CHADWICK, Whitney.

1999. *Women, art and society*. Singapore, Thames and Hudson.

CHARBONNIER, Georges.

1989. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi- Strauss*. Campinas, SP, Papirus.

CHIARELLI, Tadeu.

1999. *Arte internacional brasileira*. São Paulo, Lemos.

CLIFFORD, James.

1994. *The Predicament of culture: twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press.

DOMINGUES, Diana (org.).

1997. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo, UNESP.

DUARTE, Luiz Fernando Dias.

1983. *O culto do eu no templo da razão*. Rio de Janeiro, Boletim do Museu Nacional, Antropologia, n.41, Agosto.

DUBY, Georges.

1990. A solidão nos séculos XI-XIII. In: DUBY, Georges (org.). *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo, Companhia das Letras.

DUMONT, Louis.

1985. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro, Rocco.

DURAND, Gilbert.

1995. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Edições 70.

DURAND, José Carlos.

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

DURHAM, Eunice.

1986. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, Ruth (org.). *A aventura antropológica. Teoria e Pesquisa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

ELIAS, Norbert.

1994. *O processo civilizador – Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. vol.2.

FELDMAN, Edmund.

1995. *The artist: a social history*. New Jersey, Prentice Hall.

FERNANDES DIAS, José António Braga.

2000. Arte, arte índia, artes indígenas. In: AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: artes indígenas*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo.

1998. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo, Lemos Editorial.

FRASCINA, Francis.

1998. A política da representação. In: FRASCINA et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo, Cosac & Naify.

FRAYZE-PEREIRA, João A.

1995. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo, Editora Escuta.

FREIRE, Cristina.

1999. *Poéticas do processo. Arte conceitual no Museu*. São Paulo, Iluminuras/MAC.

Galeria Anna Maria Niemeyer. **Eliane Duarte**. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo de exposição.

Galeria Luisa Strina. **Mônica Nador**. São Paulo, 1994. Catálogo de exposição.

GALLOIS, Dominique Tilkin.

2000. Arte iconográfica Waiãpi. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

GEERTZ, Clifford.

1997. A arte como sistema cultural. In.: *O saber local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes.

GELL, Alfred.

1992. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: Coote & Shelton (eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press. P.40-63.

GIDDENS, Anthony.

1991. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo, UNESP.

GODFREY, Tony.

1998. *Conceptual Art*. London, Phaidon Press.

GOLDMAN, Márcio.

1987. A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (org.) *Candomblé desvendando identidades*. São Paulo, EMW.

1999. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. In: *Alguma antropologia*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará.

GOW, Peter.

1988. Visual Compulsion: Design and Image in Western Amazonian Cultures. In: LAGROU, Elsje. *Resenha do artigo de Peter Gow: Visual Compulsion: Design and Image in Western Amazonian Cultures*. Antropologia em Primeira mão. Ilha de Santa Catarina, PPGAS, UFSC.

HALL, Stuart.

2000. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP & A.

HARVEY, David.

1992. *A condição pós-moderna*. São Paulo, Itatiaia.

HAUSER, Arnold.

1982. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou. v.1.

HOBSBAWN, Eric.

1977. *A era das revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

1996. *A era do capital: 1848-1875*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

ISER, Wolfgang.

1996. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo, editora 34.v.1.

JAUSS, Hans Robert.

1994. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Editora Ática.

KANT, Immanuel.

1995. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

KARI, Frederick.

1988. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro, Imago.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto.

1988. *Lenda, mito e magia na imagem do artista*. Lisboa, Editorial Presença.

LAGROU, Elsje Maria.

1991. *Uma etnografia da cultura Kaxinawá: entre a Cobra e o Inca*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.

1993. *Resenha do artigo de Peter Gow: Visual Compulsion*. Antropologia em Primeira mão. Ilha de Santa Catarina, PPGAS, UFSC.

1995. Hermenêutica e etnografia – uma reflexão sobre o uso da metáfora da textualidade para “ler” e “inscrever” culturas ágrafas. *Revista de Antropologia*, 37: 35-55, São Paulo, USP.

1996. Xamanismo e representação entre os Kaxinawá. In: LANGDON, E. J. (Ed.). *Xamanismo no Brasil. Novas perspectivas*. Florianópolis, Editora da UFSC.

1997. Poder criativo e domesticação produtiva na estética Piara e Cashinahua. *Cadernos de Campo* 5 e 6. São Paulo, USP.

1998. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá*. Tese de doutorado, São Paulo, USP.

2000. Prefácio. In: PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro, UFRJ.

LANGDON, Jean.

2000. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo, Studio Nobel/EDUSP.

LEVY, Pierre.

2000. *Cibercultura*. São Paulo, Ed.34.

MALUF, Sônia Weidner.

1996. *Les enfants du Verseau au pays des terreiros: les cultures thérapeutiques et spirituelles alternatives au Sud du Brésil*. Thèse de Doctorat. Anthropologie Social et Ethnologie, Ecole des Hautes Etudes em Siences Sociales.

MARCUS, George E.

1995. The Power of Contemporary Work in na American Art Tradition to Illuminate Its Own Power Relations. In: MARCUS; MYERS (ed.). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press.

MAUSS, Marcel.

(1938) 1974. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do "eu". In.: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU.

MICHELI, Mário.

1991. *As vanguardas artísticas*. São Paulo, Martins Fontes.

MONTERO, Paula.

1985. Introdução. In: *Da doença à desordem: a magia da umbanda*. Rio de Janeiro, Graal.p. 1-12.

MORAES, Angélica.

2000. A trilha das saúvas: é preciso banir a plutocracia instalada nas artes. **Bravo**, São Paulo, n.35, p.20-21, ago.

MORAIS, Fernando.

1994. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo, Companhia das Letras.

MORAIS, Frederico.

1998. *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Rio de Janeiro, Record.

MORRIS, Brian.

1994. Greek Philosophy and Concepts of the Psyche. In.: *Anthropology of the Self: The Individual in Cultural Perspective*. Pluto Press.

MÜLLER, Regina Pollo.

2000. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Panorama de arte brasileira 1999**. São Paulo, 1999. Catálogo de exposição.

NEUMANN, Eckhard.

1992. *Mitos de artista: estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid, Editorial Tecnos.

NICOLA, José de.

1988. *Literatura brasileira das origens aos nossos dias*. São Paulo, Editora Scipione.

OSBORNE, Harold.

1990. *Estética e teoria da arte*. São Paulo, Cultrix.

OTTEN, Charlotte M

1976. Introduction. In: *Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. Austin, University Texas Press.

OVERING, Joanna.

1991. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, n.34. pp.7-33.

Paço Imperial. Os 90. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo de exposição.

PERROT, Michelle.

1991. Outrora, em outro lugar. In: *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras.

PINHO, Diva Benevides.

1989. *A arte como investimento. A dimensão econômica da pintura*. São Paulo, Nobel/EDUSP.

PIZA, Daniel.

2000. O conceito em busca de público. *Bravo*, São Paulo, n.35, p. 47, ago.

PRICE, Sally.

2000. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro, UFRJ.

PRIORE, Mary Del (org.).

1997. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto/UNESP.

RENNÓ, Rosângela.

1998. *Rosângela Rennó*. São Paulo, EDUSP.

RIBEIRO, Berta G.

1989. *Grafismo indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia/EDUSP.

SAHLINS, Marshall.

1990. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

SANTOS, João Carlos Lopes dos.

1999. *Manual do mercado de arte. Uma visão profissional das artes plásticas e seus fundamentos práticos*. São Paulo, Julio Louzada Publicações.

SATOV, Murray.

1997. Catalogues, Collectors, Curators: The Tribal Art Market and Anthropology. In: MacCLANCY, Jeremy (ed.). *Contesting Art, Art, Politics and Identity in the Modern World*. Oxford, Berg.

SEMINÁRIO TEMÁTICO ANTROPOLOGIA E SEUS ESPELHOS (1994: São Paulo). *Anais*. São Paulo, FFLCH/USP, 1994.

SILVA, Aracy Lopes da.; FARIAS, Agenor T. P.

2000. Pintura corporal e sociedade: os partidos Xerente. In: VIDAL, Lux. *Grafismo indígena*. São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

SILVEIRA, Nise da.

1992. *O mundo das imagens*. São Paulo, Ática.

STAM, Robert.

1992. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Editora Ática.

STRINATI, Dominic.

1999. *Cultura Popular: uma introdução*. São Paulo, Hedra.

TOURAINÉ, Alain.

1998. *Crítica da modernidade*. Petrópolis, Vozes.

TREVISAN, Armindo.

1986. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre, Editora Movimento.

Van VELTHEM, Lúcia Hussak.

2000. Em outros tempos e nos tempos atuais: arte indígena. In: AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: artes indígenas*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

VELHO, Gilberto.

1977. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

1987. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

1989. *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

1994. *Projeto e metamorfose: antropologias das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

VERNANT, Jean-Pierre.

1990. Da presentificação do invisível à imitação da aparência. In: *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre.

1999. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Perspectiva.

VIDAL, Lux.

2000. Iconografia e grafismos indígenas. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.

VILAÇA, Marcantonio.

2000. Dois galeristas contemporâneos. *Arte e Informação*, São Paulo, n. 1, mai.2000. Entrevista.

WEINER, James (ed.).

1994. Aesthetics is cross-cultural category: a debate held in the Muriel Stott Centre, John Rylands University Library of Manchester, on 30th October 1993: Howard Morphy, Joanna Overing, Jeremy Coote, Peter Gow. Manchester, Group for Debates in Anthropological Theory.

ZÍLIO, Carlos.

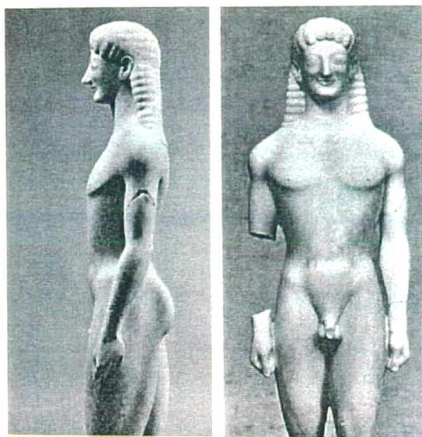
1997. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

LISTA DE IMAGENS

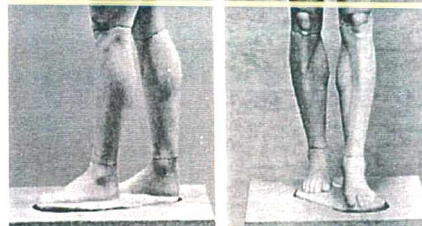
1. **Apolo de Tenea.** C. 560. Mármore. 1,53m. Munique. In: COOK, R.M. *Greek Art: Its Development, Character and Influence*. London. Penguin Books.
2. **Kore, Acropolis 682.** c. 525. Mármore. 1,80m. Atenas, Museu da Acrópole. In: COOK, R.M. *Greek Art: Its Development, Character and Influence*. London, Penguin Books.
3. **Doríforo.** Cópia romana do original de c. 440. Mármore (Mas o original era de bronze). 2,12 m. Nápoles. In: COOK, R.M. *Greek Art: Its Development, Character and Influence*. London, Penguin Books.
4. **Marathon boy.** C.340. Bronze. 1,30m. Atenas, Museu Nacional. In: COOK, R.M. *Greek Art: Its Development, Character and Influence*. London, Penguin Books.
5. **Apoxiomeno.** Cópia romana do original de c. 330. (Mas o original era provavelmente em bronze). 44 cm. Bolonha. In: COOK, R.M. *Greek Art: Its Development, Character and Influence*. London, Penguin Books.
6. **Cabeça de Berbere.** Início do Período Helenístico. Bronze; 30,5 cm de altura. Museu Britânico, Londres. In: STRONG, Donald E. *Antigüidade Clássica*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1979.p.95.
7. **Pedra Tumular de Gaio Septúmio.** Séc. I a .C.57 cm. Gliptoteca Ny Carlberg, Copenhague. In: STRONG, Donald E. *Antigüidade Clássica*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1979.p.132.
8. **Cabeça de Romano do início do Império.** Bronze. Palácio Barberini, Roma. In: STRONG, Donald E. *Antigüidade Clássica*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1979. p.139.
9. **Múmias de Fayum.** In: BARBOSA, Bia. “Eles eram assim: retratos mortuários que enfeitavam múmias revelam a fisionomia dos antigos egípcios”. *Veja*, São Paulo, p. 88-90, 05/04/2000.
10. **Imperador Justiniano.** Séc. VI. Abside da Basílica de San Vitale, Ravenna. In: BUSTACCHINI, Gianfranco. *Ravenna: i mosaici, i monumenti, l'ambiente*. Ravenna, Cartolibreria Salbaroli, 1984. P.53.
11. **Cristo entronado.** Séc. VI. Basílica de Sant'Apollinaire Nuovo, Ravenna. In: BUSTACCHINI, Gianfranco. *Ravenna: i mosaici, i monumenti, l'ambiente*. Ravenna, Cartolibreria Salbaroli, 1984. P.123.
12. **Cristo, o Salvador na árvore da vida.** Página e Evangeliário (Cod. Lat. 4454, f.20v). Começo do século XI. 31x23cm. Staatsbibliothek, Munique. In: KIDSON, Peter. *Mundo Medieval*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1978. p.30.
13. **A incredulidade de Tomé.** Do Evangeliário de São Martinho, Colônia (MS. 9222, f.98v). Primeiro quartel do século XIII. Bibliothèque Royale, Bruxelas. In: KIDSON, Peter. *Mundo Medieval*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1978. p.88.
14. **Gisleberto. O juízo universal.** Antes de 1132. Autun, Saint-Lazare. In: ROTILI, Marco. *Wiligelmo e il Romanico*. Milano, Fratelli Fabri Editori, 1968. p. 35.
15. **A incredulidade de Tomé.** C. 1125. Silos, San Domingo. In: ROTILI, Marco. *Wiligelmo e il Romanico*. Milano, Fratelli Fabri Editori, 1968. P.41.

16. Giotto e Andrea Pisano. **A escultura**. Florença, Museu dell'Opera del Duomo. In: RASPI, Joselita Serra. *Il Pisano e Il Gotico*. Milão, Fratelli Fabri Editori, 1968. p. 65.
17. **Artistas decorando a casa de um nobre**. Iluminura (M.394, f.145). The Pierpont Morgan Library, New York. In: FELDMAN, Edmund. *The Artist: a Social History*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1995.p. 64.
18. **Mulher pintando um auto-retrato**. Pintura manuscrita do “De Claris Mulieribus”. Bibliothèque Nationale, Paris. In: FELDMAN, Edmund. *The Artist: a Social History*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1995.p. 65.
19. Nanni di Bianco.**Oficina do escultor**. C. 1408-14 San Michele, Florença. In: FELDMAN, Edmund. *The Artist: a Social History*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1995.p. 72.
20. Jacopino del Conte. **Retrato de Michelângelo**. Casa Buonarroti, Florença. In: *Os grandes artistas : Gótico e Renascimento. Michelângelo/Da Vinci/ Botticelli*. São Paulo, Nova Cultural, 1991. p.5.
21. VINCI, Leonardo da. **Auto-retrato**. Biblioteca Real, Turim. In: *Os grandes artistas : Gótico e Renascimento. Michelângelo/Da Vinci/ Botticelli*. São Paulo, Nova Cultural, 1991. p.29.
22. DÜRER, Albrecht. **Auto – retrato**. 1500. Alte Pinakothek, Munique. In: *Os grandes artistas: Gótico e Renascimento. El Greco/Dürer/Tintoretto*. São Paulo, Nova Cultural, 1991. p.29.
23. ANGUISSOLA, Sofonisba. **Auto – retrato**. 1561. Óleo sobre tela. 88,9 x 81,3cm. Earl Spencer, Althorp, Northampton. In: CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London, Thames and Hudson, 1997. P.81.
24. GUIRLANDAIO, Domenico. **Giovanna Tornabuoni née Albizzi**. 1488. Óleo sobre tela, 77 x 49, Thyssen-Bornemisza Foundation, Lugano. In: CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London, Thames and Hudson, 1997. P.77.
25. FRIEDRICH, Caspar David. **Viajante sobre o mar de neblina**. 1818. Óleo sobre tela, 74,8 x94,8 cm. Hamburg, Kunsthalle. In: SALA, Charles. *Caspar David Friedrich and Romantic Painting*. Paris, Éditions Pierre Terrail, 1993. P. 85.
26. PICASSO, Pablo. **Retrato de Ambroise Vollard**. 1909-10. O,92 x 0,69m. Moscou, Museu Puchkin.. In: ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1993. P. 423.
27. SCHWITTERS, Kurt. **Merzbau**. Hannover. In: ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1993. p. 359.
28. DUCHAMP, Marcel. **Fonte**. 1917. Mictório invertido, 0,60 m de altura. In: ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1993. p. 357. O
29. OITICICA, Hélio. **Parangolé P4 capa 1**. 1964. Acrílica sobre tecido, plástico, filó de algodão, tela de nylon e cordão. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1999. P.95.
30. CLARK, Lygia. **Bicho**. Alumínio. 60 cm. Col. João Leão Salmini Netto. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1999. P.90-1.
31. BERNARDELLI, Enrica. **Rodado sobre Maíra**. 1999. Fotografia com corte circular, 100 x 100 cm. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Panorama de arte brasileira 1999**. São Paulo, 1999. Catálogo de exposição. P.139.
32. COELHO, Domitília. **Sem título**. 1999. Fotografia, 100 x 150 cm. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Panorama de arte brasileira 1999**. São Paulo, 1999. Catálogo de exposição. P. 123.

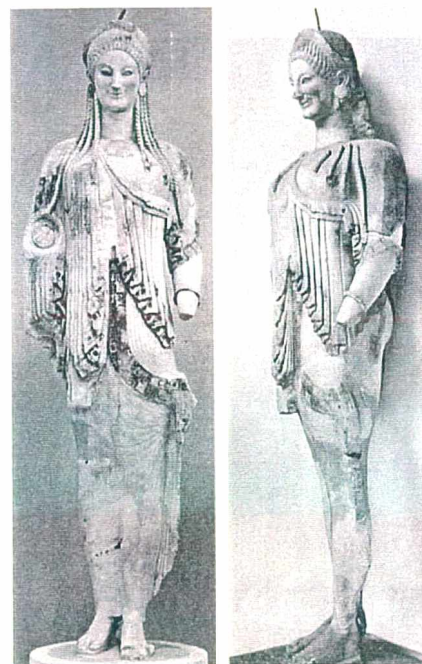
33. TROPE, Paula. **Triptico(da série “Os Meninos”)**.1994. **Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho**. 1994. Fotografia pin-hole s/ papel, 169 x 124,5 cm. **Sem título (a árvore)**. Fotografia pin-hole s/ papel, 48,5 x 58,5 cm. **Sem título (o bar)**. Fotografia pin-hole, 49 x 59 cm. Coleção Museu Arte Moderna de São Paulo. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Panorama de arte brasileira 1999**. São Paulo, 1999. Catálogo de exposição. P.113.
34. NADOR, Mônica. Vista da Instalação da 21ª. Bienal. Acrílica sobre tela. In: Galeria Luisa Strina/Mônica Nador. São Paulo, 1994. Catálogo de exposição.
35. NADOR, Mônica. **Documentação do Projeto Paredes Pintadas**. 1998-99. Série de fotografias documentais e vídeo. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Panorama de arte brasileira 1999**. São Paulo, 1999. Catálogo de exposição. P. 108-9.
36. PAPE, Cristina. **Air du Temps**. 1996. Técnica mista.
37. DUARTE, Eliane. **Criatura da noite I**. 1999. Técnica mista, 220 x 040 cm. In: Galeria Anna Maria Niemeyer/Eliane Duarte. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo de exposição.
38. DUARTE, Eliane. **Casal**. 1999. Técnica mista, 250 x 090 cm. In: Galeria Anna Maria Niemeyer/Eliane Duarte. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo de exposição.
39. CABELO. **Cavalo do cavalo**. 1998. Performance . Espaço Casa das Rosas, São Paulo. In: Paço Imperial. **Os 90**. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo de exposição.P.33.
40. CABELO. **Cefalópode heptópode**. 1996. Performance. In: **Antarctica Artes com a Folha**. São Paulo, 1998. Catálogo de exposição. P. 66-7.
41. RUBINHO, Mônica. **Sem título (detalhe)**. 1996. Resina acrílica, tecido e metal. 18 x 8 x 24 cm. In: **Antarctica Artes com a Folha**. São Paulo, 1998. Catálogo de exposição. P. 140.
42. MAREPE. **Cabeça acústica**. 1996. Bacias de alumínio, dobradiças e borracha. In: **Antarctica Artes com a Folha**. Catálogo de exposição. São Paulo, 1998. P. 134-5.
43. MAREPE. **Banca de fichas e cartões telefônicos**. 1996. Madeira, papelão, fichas e cartões telefônicos, ferro e espuma, 140 x 50 x 90 cm. In: **Antarctica Artes com a Folha**. São Paulo, 1998. Catálogo de exposição. P. 134-5.
44. RENNÓ, Rosângela. **A bela e a fera**. 1992. Duas fotos em película ortocromática, acrílico, ferro cromado, equipamento elétrico, 30 x 15 x 35 cm. In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo, EDUSP, 1998.
45. RENNÓ, Rosângela. **Puzzles**. 1991. Fotografias em papel de brometo de prata, acrílico, parafusos, eucatex e madeira, 54 x 68 x 2,5 cm. In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo, EDUSP, 1998.



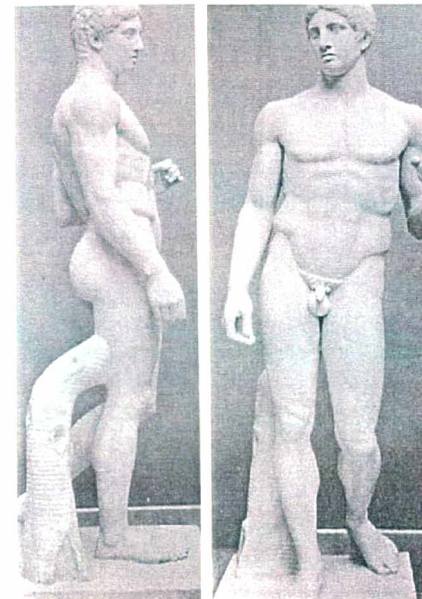
Cabeça de Berbere. Início do Período Helenístico. Bronze; 30,5 cm de altura. Museu Britânico, Londres. É possível perceber nesta imagem a tentativa de representar traços peculiares no que provavelmente foi um retrato.



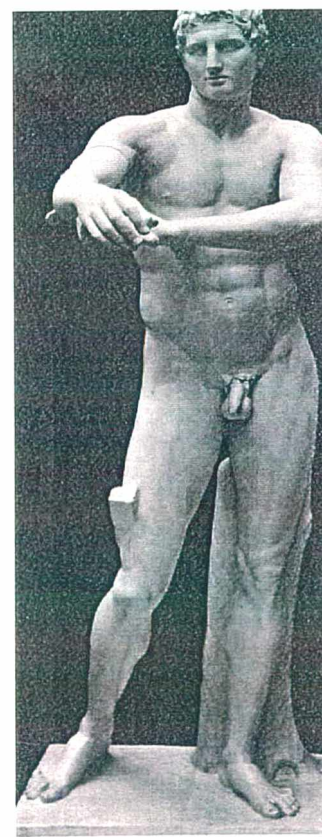
Apolo de Tenea. C. 560. Mármore. 1,53m de altura. Munique. No século VI já aparecem as assinaturas de artistas gregos, mas há separação entre a obra de arte e a personalidade do artista.



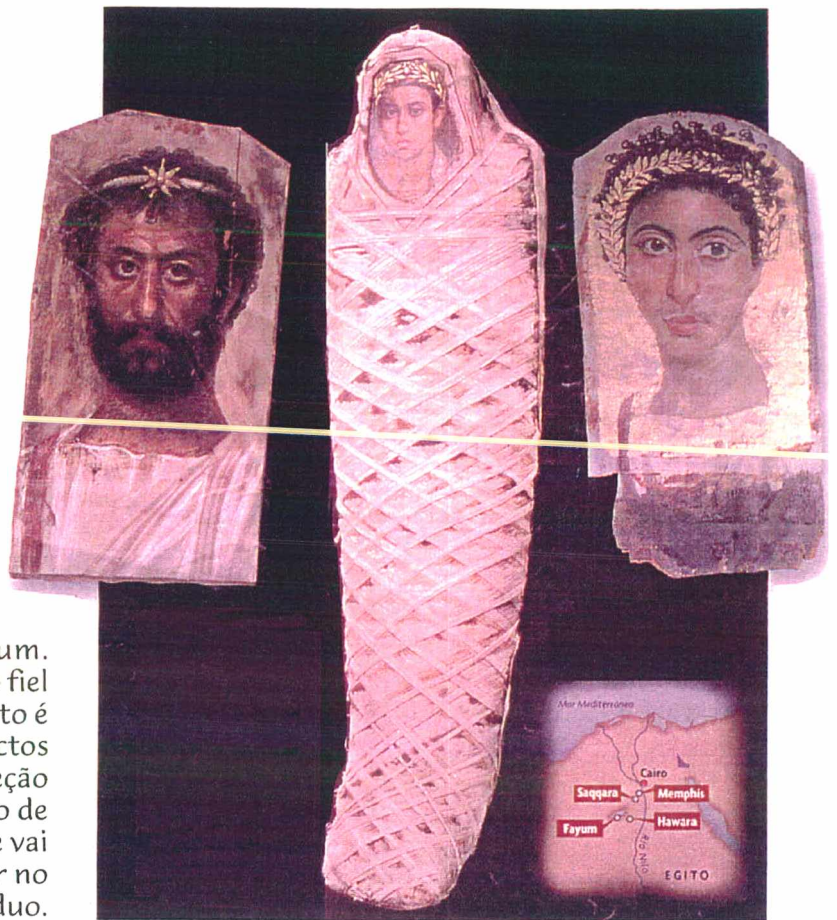
Marathon boy. C.340. Bronze. 1,30m de altura. Atenas, Museu Nacional. A arte grega inaugura a imitação da aparência, a presentificação religiosa cede lugar à representação figurada.



O Apoxiomeno. Cópia romana do original de c. 330. (Mas o original era provavelmente em bronze). 44 cm de altura. Bolonha. As estátuas gregas são imagens impessoais, idealizadas, embora já apareçam retratos.



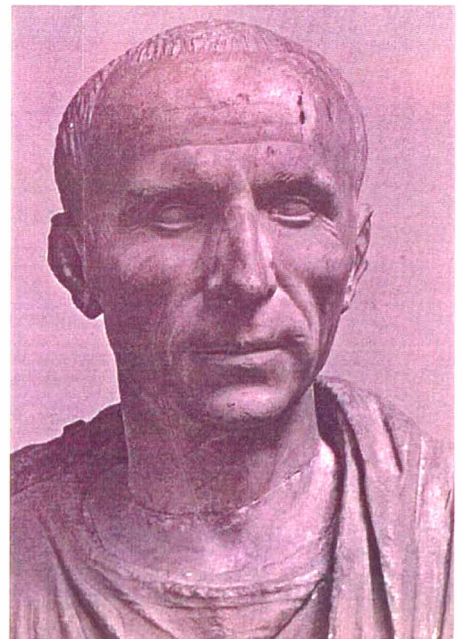
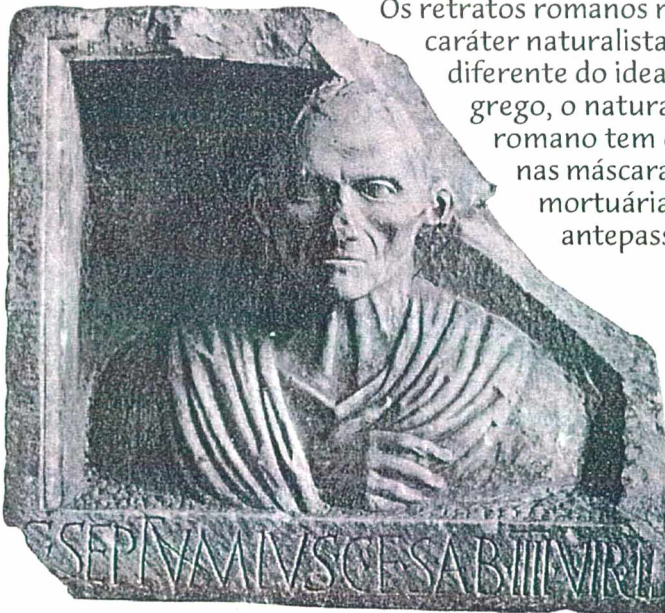
Doríforo. Cópia romana do original de c. 440. Mármore (Mas o original era de bronze). 2,12 m de altura. Nápoles. No século V o homem grego abandona as tensões trágicas. O surgimento da estátua marca a transição do ídolo familiar ao culto público. Há uma reciprocidade entre o surgimento do templo, construído pela cidade e o surgimento da estátua, objeto de culto público.



Múmias de Fayum.
A representação fiel da pessoa do morto é um dos aspectos marcantes na direção de uma noção de pessoa que vai culminar no indivíduo.

Pedra Tumular de Gaio Septúmio. Séc. I a .C.57 cm.
Gliptoteca Ny Carlberg, Copenhague.

Os retratos romanos revelam caráter naturalista bem diferente do idealismo grego, o naturalismo romano tem origem nas máscaras mortuárias dos antepassados.



Cabeça de Romano do início do Império. Bronze. Palácio Barberini, Roma. Roma inaugura a concepção de pessoa jurídica.



O Imperador Justiniano. Séc. VI. Abside da Basílica de San Vitale, Ravenna. O Império Bizantino reúne poder político e poder religioso na figura do Imperador.

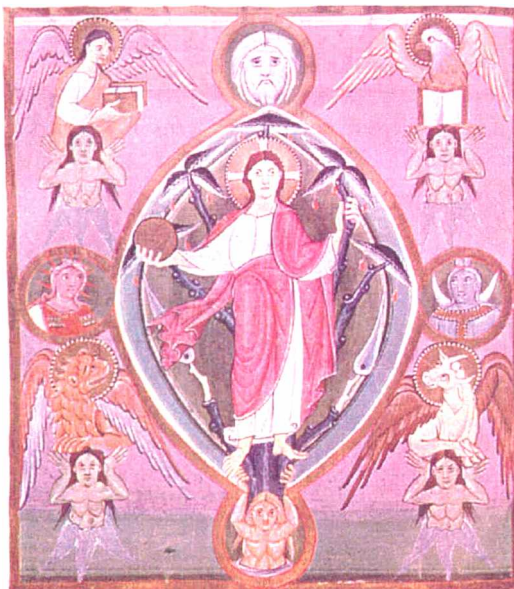
Arte Bizantina



Cristo entronado. Séc. VI. Basílica de Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna. O Cristo como Imperador entronado. O cristianismo opera a união dos opostos ordem mundana e valores absolutos.

Cristo, o Salvador na árvore da vida. Página e Evangelário (Cod. Lat. 4454, f.20v). Começo do século XI. 31x23cm. Staatsbibliothek, Munique. As iluminuras medievais, produzidas nos mosteiros, revelam o mundo mundano através de seus fundos dourados, imateriais, os corpos estilizados que remetem à dicotomia corpo e alma.

A incredulidade de Tomé. Do Evangelário de São Martinho, Colônia (MS. 9222, f.98v). Primeiro quartel do século XIII. Bibliothèque Royale, Bruxelas. A cultura feudal é antiindividualista, favorece o que é geral e homogêneo.

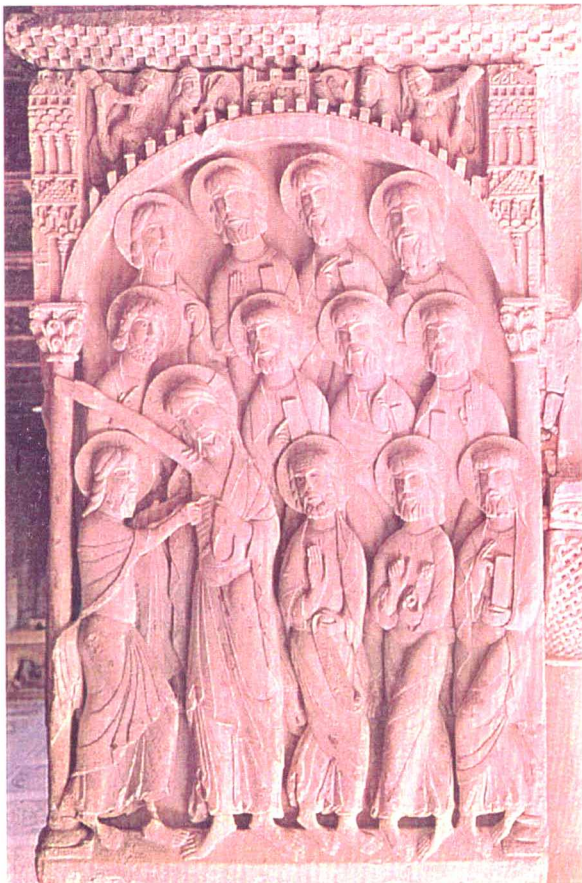


Idade Média Românico

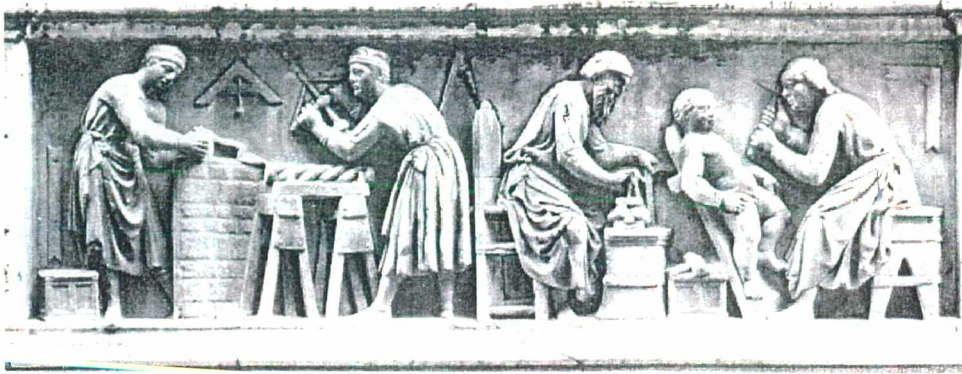




Gisleberto. O juízo universal. Antes de 1132. Autun, Saint-Lazare. Percebe-se aqui o traço expressionista, as figuras alongadas sublinhando valores ascéticos e o tema do mundo transcendente.



A incredulidade de Tomé. C. 1125. Silos, San Domingo. A arte do período românico de modo geral não revela apreço pelo individual e pela tentativa de captar características peculiares do representado.



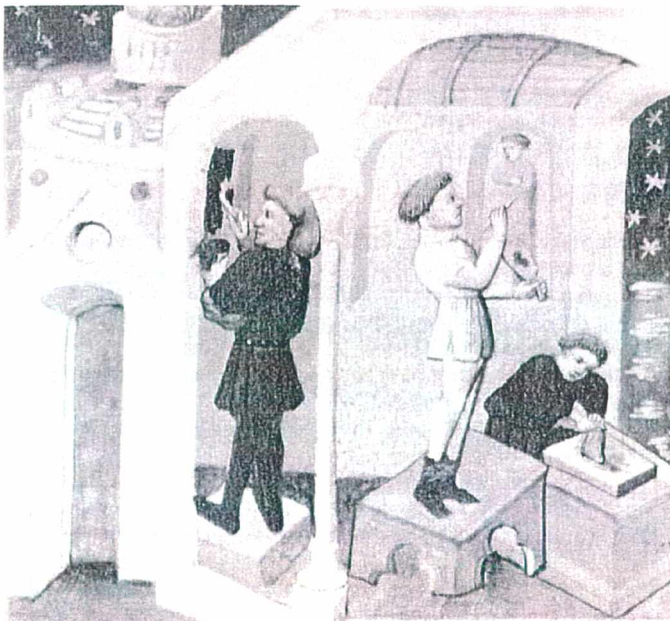
Artistas decorando a casa de um nobre. Iluminura (M.394, f.145). The Pierpont Morgan Library, New York. O trabalho artístico até o Renascimento dá-se de forma coletiva.



Giotto e Andrea Pisano. A escultura. Florença, Museu dell'Opera del Duomo. Um relevo gótico demonstra o ofício artesanal da escultura.

Nanni di Bianco. Oficina do escultor. C. 1408-14 San Michele, Florença. O artesão da Idade Média tem formação eminentemente prática, iniciada com cerca de doze anos e com duração de dois a oito anos. Devia filiar-se às guildas que regulamentavam preços; padrões de qualidade; formação profissional; controle de produção e monopolizavam o mercado.

Mulher pintando um auto-retrato. Pintura manuscrita do "De Claris Mulieribus". Bibliothèque Nationale, Paris. A popularização dos espelhos é indício do surgimento do indivíduo.





Jacopino del Conte. Retrato de Michelângelo. Casa Buonarroti, Florença. Michelângelo é o símbolo do gênio do Renascimento: ficou rico, dirigia-se ao Papa como a um igual; tinha confiança em sua força criativa. O Renascimento inaugura a grande valorização da personalidade do artista.



VINCI, Leonardo da. Auto-retrato. Biblioteca Real, Turim. Leonardo da Vinci declarou que a pintura não era uma atividade simplesmente prática mas era "*cosa mentale*".



DÜRER, Albrecht. Auto-retrato. 1500. Alte Pinakothek, Munique. O auto-retrato do artista no Renascimento demonstra já a valorização de sua personalidade individual. Haynes (1997) afirma que este auto-retrato de Dürer é um emblema da criatividade divina do artista, assim como representa o artista enquanto sujeito e objeto. Ser artista presume possibilidades de autonomia, originalidade, inventividade e gênio, acessíveis somente aos homens.

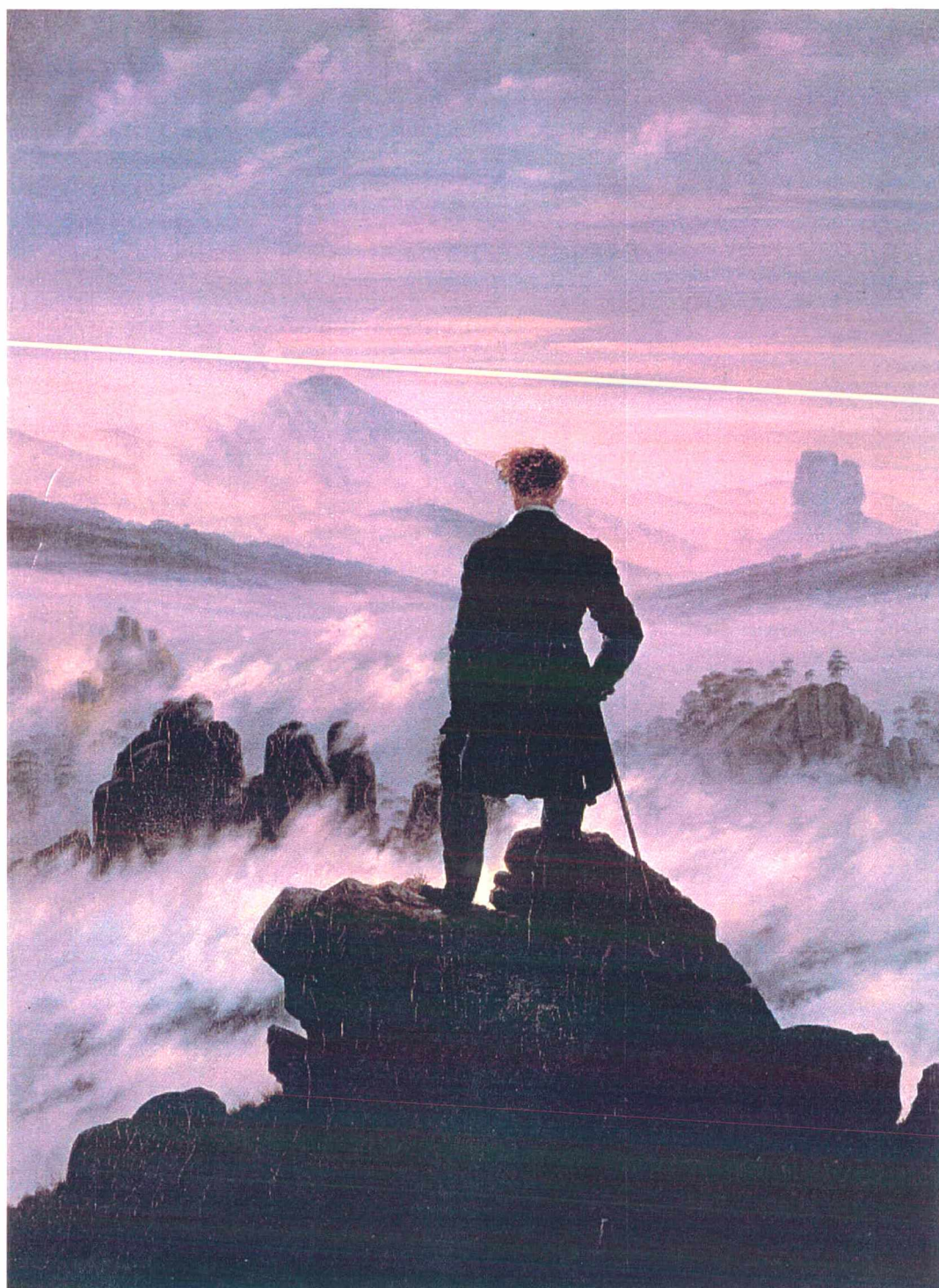
ANGUISSOLA, Sofonisba.
 Auto - retrato. 1561.
 Óleo sobre tela. 88,9 x
 81,3cm. Earl Spencer,
 Althrop, Northampton. A
 formação científica que o
 artista do Renascimento
 passa a ter, incluindo o
 estudo de matemática e
 geometria não é acessível às
 mulheres que parecem
 sumir da produção artística
 desta época. Sofonisba
 Anguissola foi uma artista
 do Renascimento,
 contratada pela corte
 espanhola mas que não
 recebia um salário como
 artista e sim como dama-de-
 companhia: a mulher artista
 não tem as mesmas
 condições de competir com
 o artista homem.



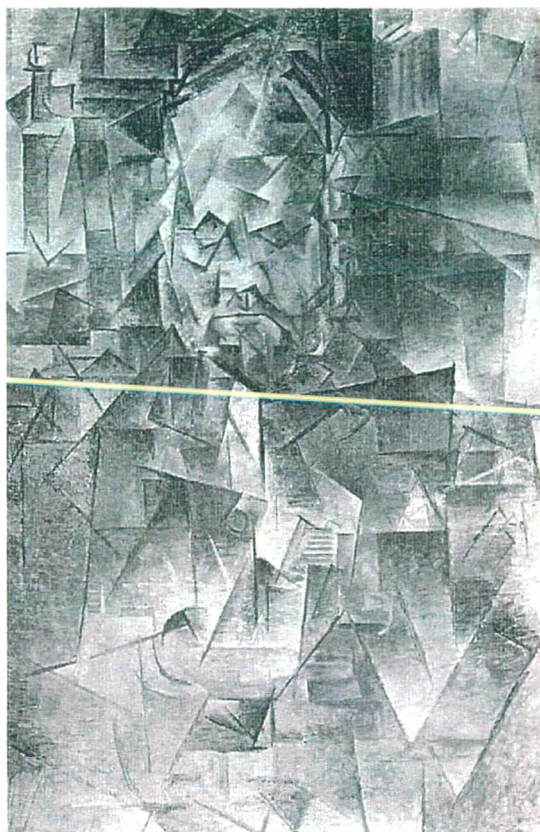
GUIRLANDAIO, Domenico.
 Giovanna Tornabuoni.
 Óleo sobre tela, 77 x 49,
 Thyssen-Bornemisza
 Foundation, Lugano. O
 Renascimento transfere a
 mulher de sujeito da
 pintura a objeto. Os retratos
 de perfil demonstram as
 virtudes femininas
 (castidade, maternidade,
 fidelidade, modéstia,
 passividade, atratividade
 física, castidade) e
 descrevem a identidade,
 riqueza e posição social.



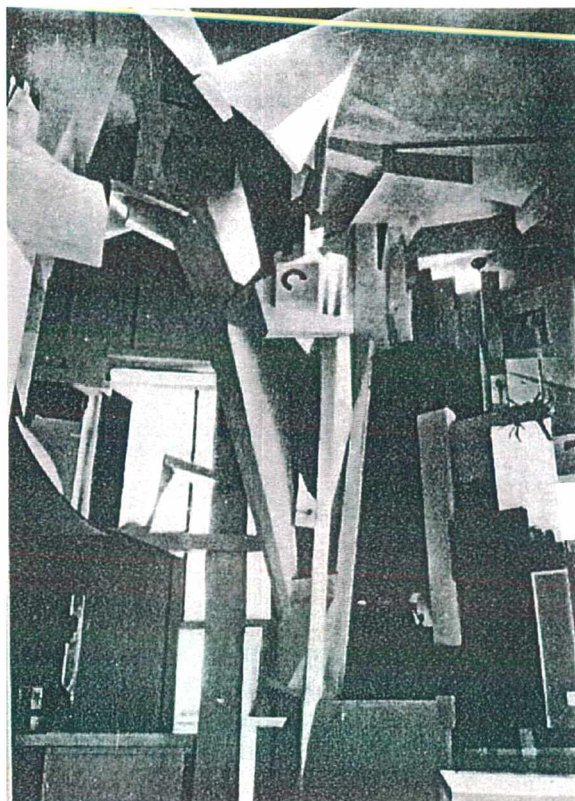
O artista moderno



FRIEDRICH, Caspar David. Viajante sobre o mar de neblina. 1818. Óleo sobre tela, 74,8 x94,8 cm. Hamburg, Kunsthalle. O gênio romântico olha o mundo com distanciamento e solidão, marca o nascimento de uma estética autônoma separada das outras instâncias sociais.



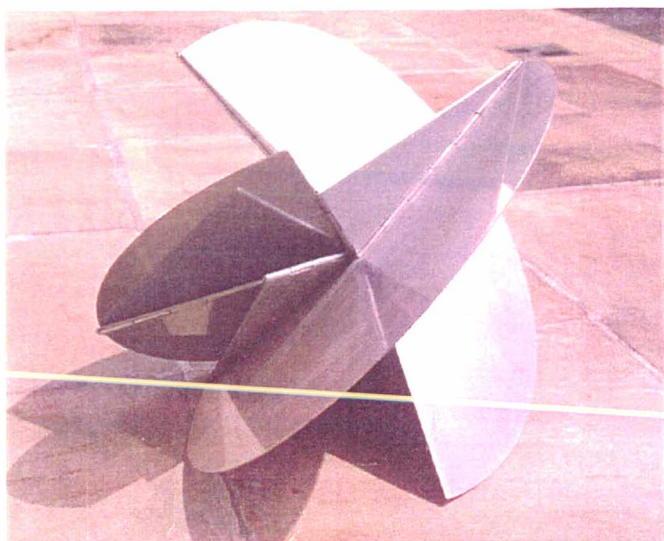
PICASSO, Pablo. Ambroise Vollard. 1909-10. 0,92 x 0,69m. Moscou, Museu Puchkin. Os retratos cubistas de Picasso podem ser indícios de um indivíduo em processo de divisão, multifacetado. No cubismo de facetas a decomposição da forma sugere uma imagem refletida num espelho partido, mas de fato, se juntássemos os “cacos” não se formaria um rosto único.



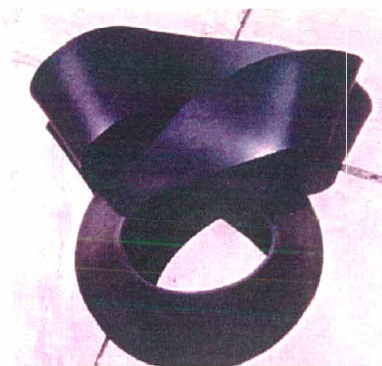
SCHWITTERS, Kurt. Merzbau. 1923-1932. Hannover. O dadaísmo de Schwitters incorpora o acaso e caracteriza o conceito de “obra em processo”, jamais acabada, em constante devir.



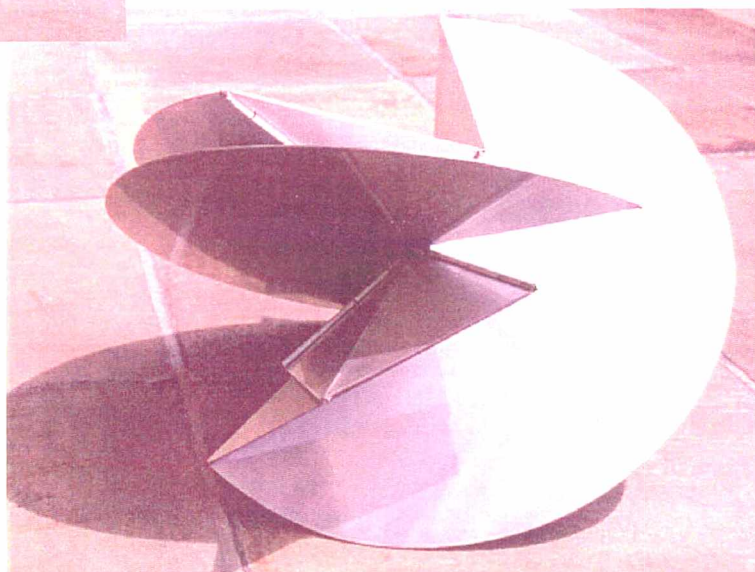
DUCHAMP, Marcel. Fonte. 1917. Mictório invertido, 0,60 m de altura. Marcel Duchamp. Duchamp principia uma arte cuja idéia é mais importante que o fazer. Seus *ready mades* liberam o artista de uma habilidade específica e tecnológica. O processo artístico concentra-se no momento da concepção da obra. A inserção de objetos cotidianos com *status* de obras de arte é uma estratégia utilizada pelos dadaístas para reunirem as instâncias arte e vida, separadas no momento do surgimento do campo autônomo.



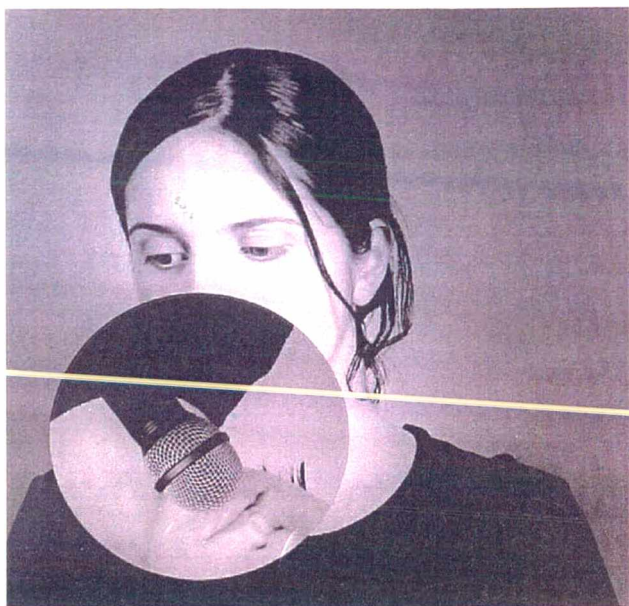
CLARK, Lygia. Bichos. Alumínio. 60 cm. Col. João Leão Salmini Netto. Lygia Clark não se diz artista mas propositora. Seus "Bichos" são manipuláveis e contam com a participação do público.



PAPE, Cristina. Filiação à tradição neoconcreta de Lygia Clark.

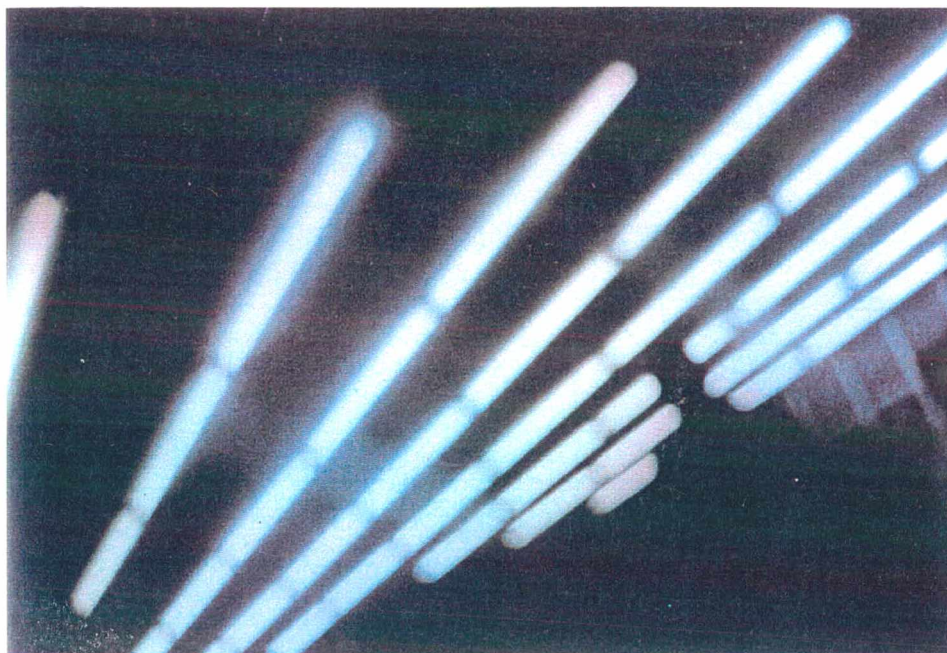


OITICICA, Hélio. Parangolé P4 capa 1. 1964. Acrílica sobre tecido, plástico, filó de algodão, tela de nylon e cordão. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

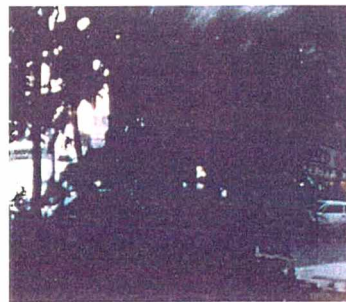


Arte contemporânea erudita no Brasil

BERNARDELLI, Enrica. Rodado sobre Maíra. 1999. Fotografia com corte circular, 100 x 100 cm. Enrica utiliza fotos que não foram tiradas por ela.

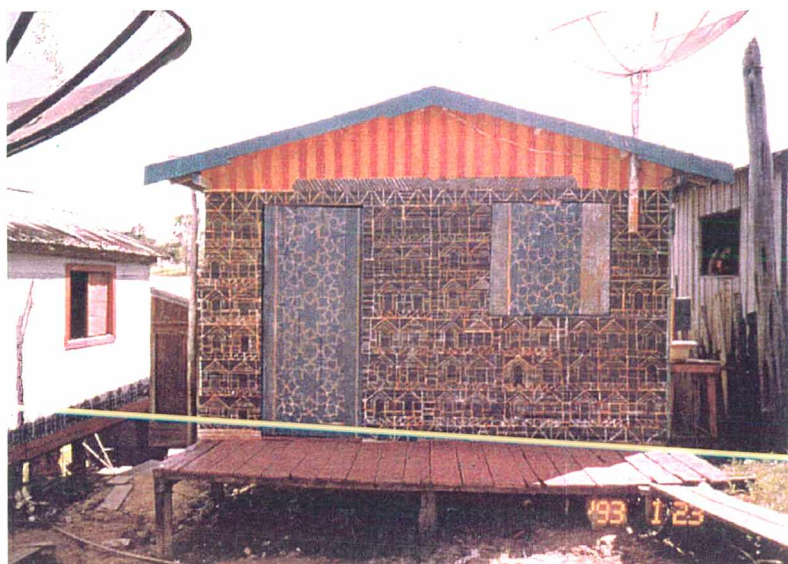


COELHO, Domitília. Sem título. 1999. Fotografia, 100 x 150 cm. As luzes da cidade captadas de dentro do carro criam as composições montadas em *back light* das obras recentes da artista.

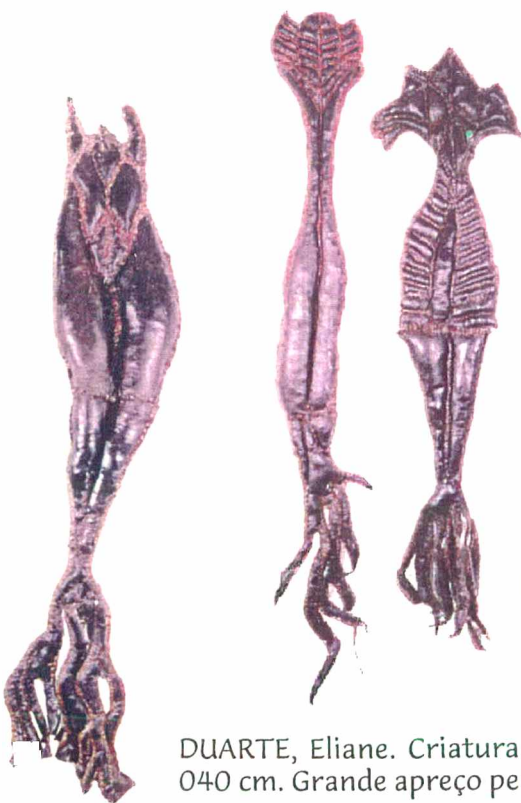


TROPE, Paula. Tríptico (da série "Os Meninos"). 1994. Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho. 1994. Fotografia pin-hole s/ papel, 169 x 124,5 cm. Sem título (a árvore). Fotografia pin-hole s/ papel, 48,5 x 58,5 cm. Sem título (o bar). Fotografia pin-hole, 49 x 59 cm. Coleção Museu Arte Moderna de São Paulo. O tríptico de Paula contém fotos tiradas por ela e fotos tiradas por meninos e meninas de rua de Ipanema em câmeras feitas de lata: uma autoria compartilhada.

NADOR, Mônica.
 Documentação do Projeto
 Paredes Pintadas. 1998-99.
 Série de fotografias documentais
 e vídeo. Projeto desenvolvido
 através do Projeto Comunidade
 Solidária em cidades do Brasil, a
 artista discute com as
 comunidades pinturas feitas em
 estêncil pelos próprios
 moradores. Uma produção
 "socializada", fora dos "espaços
 protegidos".



NADOR, Mônica. Vista da
 Instalação da 21ª. Bienal. Mônica
 parte de uma pintura minuciosa,
 de caráter artesanal, "pinturas de
 três metros feitas com pincel de
 um pêlo", produção em espaços
 protegidos, "para poucos".



DUARTE, Eliane. Criatura da noite I. 1999. Técnica mista, 220 x 040 cm. Grande apreço pelo fazer, pelo contato com os materiais.



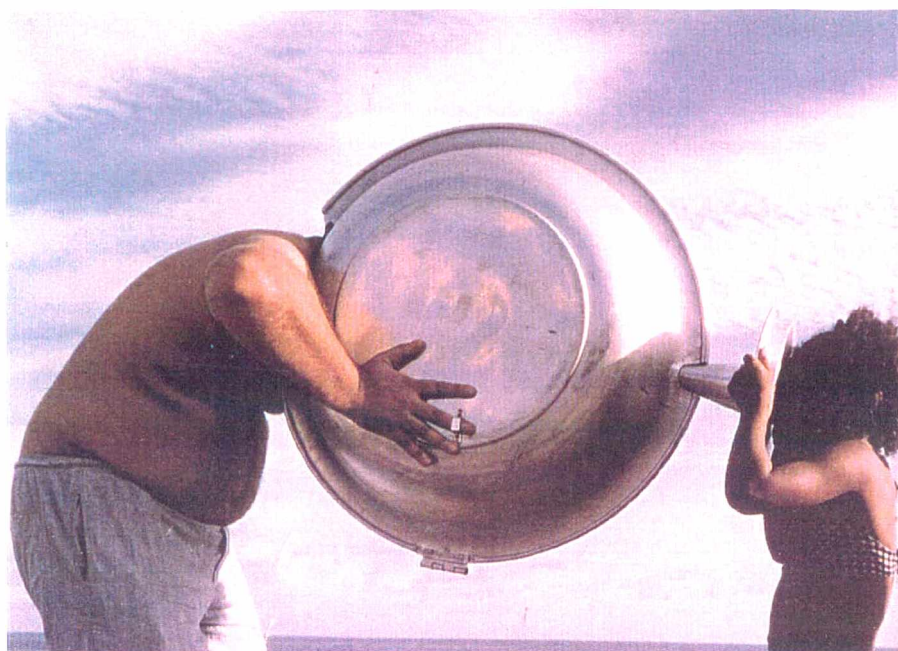
PAPE, Cristina. Air du Temps. 1996.
 Técnica mista. Bolos de resina
 transformaram a exposição numa festa.
 Obras efêmeras que não visam a
 eternidade e questionam a autenticidade.

DUARTE, Eliane. Casal. 1999. Técnica mista, 250 x 090 cm. Dobras, tecidos, costuras, couros, barbantes, ceras são transformados pelas mãos de Eliane.

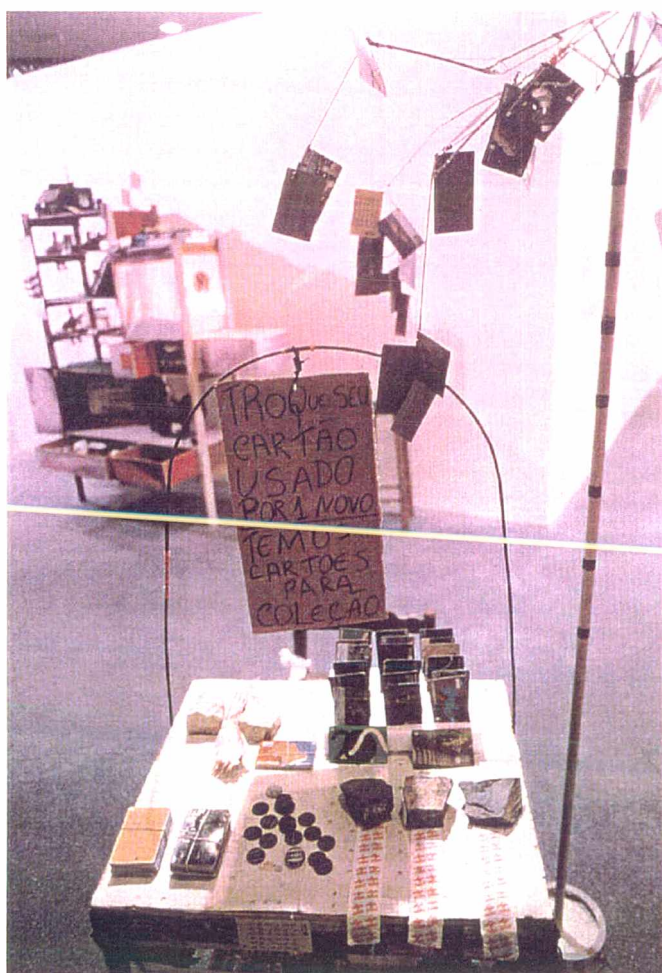


CABELO. Cefalópode heptópode. 1996. Performance. Performances que deixam resíduos. Ações efêmeras em princípio são eternizadas através de registros como fotografia e vídeo.

CABELO. Cavalos do cavalo. 1998. Performance. Espaço Casa das Rosas, São Paulo.

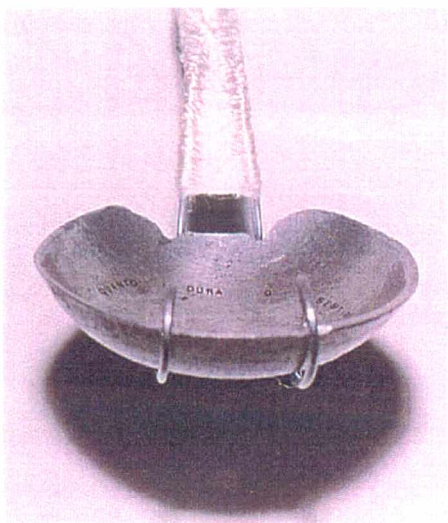


MAREPE. Cabeça acústica. 1996. Bacias de alumínio, dobradiças e borracha.

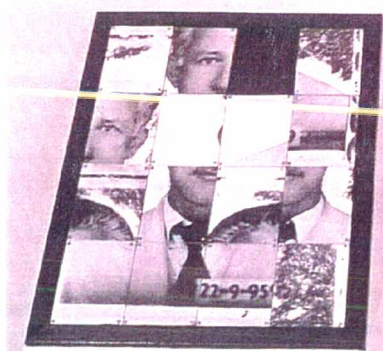


MAREPE. Banca de fichas e cartões telefônicos. 1996. Madeira, papelão, fichas e cartões telefônicos, ferro e espuma, 140 x 50 x 90 cm. Incorporação do cotidiano das classes populares revelam a absorção do popular pelo erudito, uma vez que, no Brasil, não há limites estanques. A matéria prima da arte é o ambiente.

RUBINHO, Mônica. Sem título (detalhe). 1996.
Resina acrílica, tecido e metal. 18 x 8 x 24 cm. Obras
conceituais que não dispensam o fazer manual: "vivo
no mundo das coisas".



RENNÓ, Rosângela. A
bela e a fera. 1992.
Duas fotos em película
ortocromática, acrílico,
ferro cromado,
equipamento elétrico, 30
x 15 x 35 cm. A artista
utiliza em suas obras
fotografias que foram
jogadas fora, não sendo
ela a autora das mesmas.



RENNÓ, Rosângela.
Puzzles. 1991.
Fotografias em papel de
brometo de prata, acrílico,
parafusos, eucatex e
madeira, 54 x 68 x 2,5
cm. Jogos de identidade e
anonimato com retratos
não identificados. O
sujeito pós-moderno
constrói-se com as peças
múltiplas dos papéis que
desempenha.