



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

GABRIEL BECHARA FILHO

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO NA
BAHIA E NA PARAÍBA (1930-1959)**

**Salvador
2007**

GABRIEL BECHARA FILHO

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO NA
BAHIA E NA PARAÍBA (1930-1959)**

Tese apresentada à
Coordenação do Programa de
Pós-Graduação em Ciências
Sociais da Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Federal da
Bahia, como requisito para a
obtenção do título de Doutor em
Sociologia.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

**Salvador
2007**

B391C	<p>Bechara Filho, Gabriel.</p> <p>A Construção do Campo Artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959) / Gabriel Bechara Filho. – Salvador, 2007.</p> <p>417 P.</p> <p>Orientador: Antônio da Silva Câmara.</p> <p>Tese (doutorado) UFBA/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>1. Sociologia-Arte. 2. Arte e Sociedade – Brasil. 3. Arte – Bahia e Paraíba (1930-1959).</p>
UFPB/BC	CDU: 316:7(043)

GABRIEL BECHARA FILHO

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO NA
BAHIA E NA PARAÍBA (1930-1959)**

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara
Dr. em Sociologia Universidade de Paris 7
Orientador

Prof. Dr. Alberto Freire de Carvalho Olivieiri
Dr. em Urbanismo e Planejamento/Universidade de Toulouse le Mirail
Universidade Federal da Bahia
Membro Efetivo

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
Dr. em História da Arte Universidade do Porto / Universidade Federal da Bahia
Membro Efetivo

Prof. Dr. João Gabriel Teixeira
Dr. em Sociologia University of Sussex - Inglaterra
Universidade de Brasília
Membro Efetivo

Prof^ª. Dra. Cristiane Carvalho da Nova
Dra. em Cinema e Audiovisual
Universidade Paris III / Universidade Estadual da Bahia
Membro Efetivo

Em memória, a Ivan.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Antonio Câmara, pelo incentivo, apoio, pela paciência, cuidadosa orientação, pelas inteligentes sugestões e pela cordial amizade;

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais da Ufba, pela sempre solícita ajuda; e a todos os que compõem as seguintes instituições de pesquisa:

- Museu de Arte da Bahia e sua biblioteca;
- Biblioteca Pública do Estado da Bahia;
- Museu de Arte Moderna da Bahia;
- Museu de Arte Costa Pinto;
- Instituto Histórico e Geográfico da Bahia;
- Biblioteca da Associação Baiana de Imprensa;
- Biblioteca do Instituto de Artes do RGS;
- Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ;
- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro;
- Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da USP;
- Biblioteca do Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da UFPR;
- Biblioteca da Escola de Artes e Comunicações da ECA;
- Biblioteca Central da PUC/SP;
- Biblioteca da PUC/RJ;
- Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFRJ;
- Biblioteca do Centro de Artes da UFPE;
- Biblioteca Central da UFBA;
- Biblioteca Central da UFPB;
- Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes;

- Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba;
- Fundação Casa de José Américo /PB;
- Biblioteca Central da UFSC.

A Hermano José Guedes, pelo material cedido de seu arquivo particular;

A Roberto Sales;

A Helena Furtado;

Aos seguintes artistas que se dispuseram a colaborar para este trabalho com seus depoimentos:

Carlos Bastos, Mário Cravo Jr., Calazans Neto, Lígia Sampaio, Sante Scaldaferrri, Hermano Guedes, Arnaldo Tavares, Ivan Freitas, Leonardo Leal, Clarice Lins, Elcir Dias, Edésio Rangel, Edith Mousinho, Geraldo Pinto Moura.

“O lugar adequado da teoria é mesmo a instrumentação da capacidade de ver. Assim, deve ela ficar subjacente, sem direito a palco iluminado, onde, por aflição e tédio do leitor, muitos insistem em colocá-la”.

José Carlos Durand

RESUMO

A sociologia e a história da arte brasileira só serão, de fato, escritas quando a sociologia e a história da arte de cada estado brasileiro também tiverem sido escritas. O presente trabalho aborda os esforços realizados na Bahia e na Paraíba, para a construção dos alicerces de um campo artístico entre 1930 e 1959. Em um período de trinta anos, são analisados dois momentos distintos nesses estados: a retração da produção artística nos anos 1930-1945 e a sua expansão nos anos 1946-1959. No primeiro momento, de retração, avalia-se o impacto das novas mídias sobre o mundo da arte na Bahia e na Paraíba, e suas respostas particulares a esse fenômeno. No segundo momento, de expansão, focaliza-se o movimento cultural do pós-guerra e as respostas particulares que a Bahia e a Paraíba deram para assentarem as bases de um campo artístico em formação.

Palavras-chave: Sociologia-Arte, Arte e Sociedade-Brasil, Arte – Bahia e Paraíba (1930-1959).

ABSTRACT

The sociology and the history of the Brazilian arts will only be, in fact, written when the sociology and the history of the art of each Brazilian estate also had been written. This work approaches the efforts done in the estate of Bahia and Paraíba to the building of the foundations of an artistic field between 1930 and 1959. Focusing a period of thirty years we approached two distinct moments of the estates: The retraction of the artistic production from 1930 to 1945 and its expansion from 1946 until 1959. In the first moment of retraction, we evaluate the impact of the new medias about the world of the art in Bahia and Paraíba and its particular answers to this phenomenon. In the second moment we approach the expansion of the cultural movement of the postwar period and the particular answers that Bahia and Paraíba gave to establish the bases of a new artistic field in formation.

Key-words: Sociology-Art, Art and e Society-Brasil, Art – Bahia and Paraíba (1930-1959).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - PARÂMETROS METODOLÓGICOS: A QUESTÃO DO CAMPO ARTÍSTICO.....	25
1.1 Arte na Sociedade.....	25
1.2 O Campo Artístico.....	30
CAPÍTULO 2 - IMAGEM E SOCIEDADE: O IMPACTO DAS NOVAS MÍDIAS NAS ARTES PLÁSTICAS.....	42
2.1 Novas Mídias e o Deslocamento da Percepção.....	42
2.2 O Cinema, o Realismo e a Pintura.....	49
2.3 A Redefinição do Espaço Interno das Casas.....	60
2.4 A Crise da Pintura.....	63
CAPÍTULO 3 - A FORMAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO NO BRASIL E A LUTA NO INTERIOR DA MÁQUINA DO ESTADO.....	78
3.1 A Crise dos Anos 30.....	78
3.2 O Mercado de Arte: Colecionadores.....	85
3.3 O Mercado de Arte: Galerias.....	87
3.4 A Condição do Artista no Brasil.....	95
3.5 Política Cultural de Getúlio Vargas: Artes Plásticas.....	100
3.6. Para Além da Apologia da Arte Moderna.....	123
3.7 Assentando as Bases da Arte Moderna.....	125
3.8 A Arte dos Anos 30 e 40.....	130
CAPÍTULO 4 - AS ARTES PLÁSTICAS NA BAHIA 1930-45: RETOMADA DA CONSTRUÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO.....	135
4.1 A Arte na Bahia 30-45.....	135
4.2 Presciliano e a Construção do Campo Artístico na Bahia.....	141
4.3 A Conquista do Mercado de Arte na Bahia.....	146
4.4 A Escola de Belas Artes na Crise dos Anos 30.....	151
4.5 O Salão ALA.....	154
4.6 O Estado e as Artes na Bahia.....	165
4.7 Caricaturistas e Artistas em Visita.....	168
4.8 O Final da Guerra e a Arte na Bahia.....	173
4.9 A Exposição de Arte Moderna na Bahia.....	177

CAPÍTULO 5 - AS ARTES PLÁSTICAS NA PARAÍBA 1930-45: A RETRAÇÃO DO MOVIMENTO ARTÍSTICO.....	181
5.1 João Pessoa: Metamorfose da Cidade.....	181
5.2 A Vida Cultural em João Pessoa.....	186
5.3 O Movimento das Artes Plásticas na Paraíba: 1930-1945.....	191
5.4 Artistas e Críticos da Diáspora.....	200
5.5 As Exposições.....	205
CAPÍTULO 6 - MOVIMENTOS CULTURAIS DO PÓS-GUERRA NO BRASIL.....	220
6.1 Movimentos Culturais no Pós-Guerra.....	220
6.2 A Arte no Pós-Guerra e a Luta Ideológica.....	234
6.3 As Artes Plásticas do Pós-Guerra no Brasil.....	238
6.4 As Distâncias Ficam Mais Próximas.....	243
6.5 O Mercado da Arte.....	247
CAPÍTULO 7 - AS ARTES PLÁSTICAS NA BAHIA - 1946-1959: A EXPANSÃO DO CAMPO ARTÍSTICO EM CONSTRUÇÃO.....	254
7.1 A Bahia Desperta.....	254
7.2 A Expansão do Imediato Pós-Guerra.....	259
7.3 A Redescoberta da Cultura Popular.....	267
7.4 A Bahia Busca uma Nova Imagem: a Nova Geração de Artistas Baianos e os Novos Costumes.....	275
7.5 A Arte Moderna Baiana e a Questão Religiosa.....	281
7.6 A Crítica de Arte.....	285
7.7 Galerias, Salões e o Museu de Arte Moderna da Bahia.....	288
CAPÍTULO 8 - AS ARTES PLÁSTICAS NA PARAÍBA 1946-1959: CONSTRUÇÃO E DISSOLUÇÃO DE UM PROJETO.....	294
8.1 A Paraíba e o Pós-Guerra.....	294
8.2 O Centro de Artes Plásticas da Paraíba.....	298
8.3. Funcionamento do Centro de Artes Plásticas.....	307
8.4 O Estado e as Artes Plásticas.....	317
8.5 A Produção do Centro de Artes Plásticas.....	326
8.6. Atividade Pedagógica do Centro de Artes Plásticas.....	336
8.7 A Escolinha de Arte de João Pessoa.....	340
CONCLUSÃO.....	344
REFERÊNCIAS.....	348
ANEXOS.....	389
Anexo A - Catálogos.....	389

Catálogo 1 – Presciliano Silva - 1933.....	390
Catálogo 2 – José Guimarães.....	391
Catálogo 3 – Presciliano – 1942.....	392
Catálogo 4 – Líber Fridman.....	393
Catálogo 5 – Lubindo Ferrás.....	394
Catálogo 6 – Mário Cravo.....	395
Catálogo 7 – Gil Coimbra.....	396
Anexo B – Documentos.....	397
Doc. 1 – Projeto nº 218.....	399
Doc. 2 – Parecer nº 218- Conteúdo.....	399
Doc. 3 – Parecer nº 265.....	400
Doc. 4 – Estatuto da Escola de Artes Plásticas Thomáz Santa Rosa....	401
Doc. 5 – Parecer da Universidade Federal da Paraíba.....	405
Doc. 6 – Parecer – Incorporação do C.A.P.P.....	409
Anexo C - Panfleto.....	416
Panfleto do Bar e Restaurante Marabá.....	417

INTRODUÇÃO

Alguns dos pontos frágeis da história da arte brasileira são as grandes lacunas de estudos monográficos sobre a arte regional, sem os quais a artística nacional limita-se ao eixo Rio-São Paulo. Se esse problema é menos evidente na história colonial, sobre o qual abundam estudos detalhados relativos a obras e monumentos das mais diversas regiões do país, o mesmo não podemos dizer da arte brasileira dos séculos XIX e XX, sendo ainda poucos aqueles que levam em consideração, como variável significativa, a relação entre produção artística e os fatores extra-estéticos e sócio-econômicos, nas suas análises.

A arte do Nordeste, em particular, é uma página a ser escrita, tamanha é a lacuna de estudos sobre as artes plásticas nessa região. Se a Bahia ainda tem uma posição mais confortável no que diz respeito ao período do pós-guerra e de implantação do modernismo tardio no estado, as décadas imediatamente anteriores são, quase sempre, desconsideradas pelos pesquisadores. A Paraíba, por sua vez, permanece um campo ainda menos explorado.

Essa situação é uma constante nos demais estados brasileiros, o que dificulta uma visão mais abrangente e real da atividade artística brasileira, além do que se produz no Eixo Rio São Paulo.

O objetivo deste trabalho é, pois, analisar a produção de artes plásticas na Bahia e na Paraíba, no período de 1930 a 1959, e sua inserção na produção e circulação dos bens culturais no Nordeste e no país, avaliando as dificuldades na construção de um campo artístico produtor e consumidor de arte nesses dois estados.

O enfoque metodológico escolhido contempla duas vertentes na análise sociológica da obra de arte. Primeiro, busca-se situar a produção artística da Bahia e da Paraíba, a partir dos aspectos exógenos que a configuram, tais como o estudo das variáveis sociais e econômicas do período, as quais, direta ou indiretamente, tornaram possível essa produção. Procura-se também recuperar os primeiros indícios para a constituição de um campo artístico nos dois estados. Para isso, serão considerados, nesse enfoque, a origem social do artista, o perfil do mercado de arte, o ensino artístico, a relação entre a expansão do ensino universitário e uma nova demanda cultural centrada nas classes médias urbanas.

Busca-se também analisar a obra de arte a partir dela mesma, através da escolha de algumas produções representativas, numa abordagem interna que tentará estabelecer relações, seja em nível formal, seja a partir do estudo iconográfico da estrutura do campo do mesmo período.

Este trabalho tem, por isso, a preocupação de respeitar a especificidade do objeto plástico, procurando não reduzi-lo à simples tradução em imagens de um conceito. Leva-se em conta a experiência da criação artística, mas no mesmo movimento da dinâmica da vida social, com vistas a encontrar as formas de enraizamento do imaginário na nossa existência coletiva, longe do dogmatismo reducionista de um sociologismo mecanicista ou de um pedantismo formalista, refratário à dimensão social da obra de arte (PÉQUIGNOT, 1993).

Alguns aspectos pontuais nortearão esta investigação na tentativa de delimitar e, ao mesmo tempo, reconstruir as frágeis tentativas de construção de um espaço autônomo para o campo das artes plásticas, em regiões distintas do eixo Rio-São Paulo, como a Bahia e a Paraíba, no período de 1930 a 1959. Um deles é o trabalho de divulgação, pela imprensa, de notícias relacionadas às artes plásticas. Este era o canal principal através do qual o grande público formava a sua opinião e atualizava informações. Além dos mais importantes periódicos locais dos dois estados, também foram colhidas informações veiculadas pelas principais revistas de distribuição nacional, como **Paratodos**, **Revista Ilustrada**, **O Cruzeiro**, **Manchete**, entre outras. A análise desse aspecto é relevante para assinalar o papel quase sempre conservador da imprensa, inclusive a nacional, que até o final dos anos 50, em plena época das bienais, ainda fazia grandes restrições à arte moderna.

Durante o Estado Novo, mesmo estando a imprensa sob intervenção e vigilância da censura, não faltaram críticas aos artistas modernos, amparados pelo governo Vargas. Assim, no momento de avaliação da reação das elites locais à arte moderna, também será levada em consideração a pouca informação que chegava aos estados e, sobretudo, a orientação conservadora dominante presente nas revistas nacionais de acesso dessas elites.

Ainda no âmbito da imprensa, a crítica de arte local e nacional, divulgada nos jornais de Salvador e João Pessoa, merecerá atenção, por constituir um dos elementos importantes na formação do campo artístico. Singular importância, nesse aspecto, foi a coluna de Rubem Valentim, no final dos anos 50, em Salvador, pela sua dimensão programática e dissidente, em relação à nova produção baiana que naquele momento se institucionalizava. Foi um testemunho de conflito interno dentro do campo em formação, na Bahia dos anos 50, como se verá no sétimo capítulo.

Outro aspecto a ser aqui abordado, será a delimitação dos espaços dedicados às exposições de artes plásticas ao longo dos trinta anos. Verificar-se-á que a situação dos dois estados não diferia muito do que acontecia do restante do país, até o aparecimento dos primeiros museus de arte no Rio e em São Paulo, e das primeiras galerias de arte. A Bahia, nesse particular, conquistou a posição de vanguarda na região, ao criar a primeira galeria de arte comercial ainda no início dos anos 50 e quase simultaneamente ao que acontecia em São Paulo. Será analisada a discrepância em relação ao que ocorria na Paraíba, onde se esperou por quase duas décadas para que os espaços reservados à arte viessem a ser criados.

O mercado de arte e os colecionadores merecerão uma atenção especial, pois será avaliada a demanda, nos dois estados brasileiros em foco, por obras de arte. A presença de artistas itinerantes de outros estados, e mesmo de outros países, principalmente na Bahia, revela, já num primeiro momento, a existência de um potencial de mercado, mesmo sendo alguns desses artistas viajantes e aventureiros que arriscavam tão somente a sorte ou buscavam, tão simplesmente, novas experiências no campo visual.

Singular entre esses viajantes foi a presença de latino-americanos, que, talvez imbuídos pelo ideal pan-americanista, pela busca de novas paisagens, ou mesmo pela impossibilidade de viajar à Europa, durante a Grande Guerra, tenham optado por conhecer a América Latina. Caribé, nesse particular, é apenas um exemplo entre muitos artistas latinos que viajaram pelo Brasil por essa época, alguns deles em busca das próprias raízes populares e de uma arte com feição continental.

Outro aspecto importante na constituição do campo artístico são as instâncias de legitimação, como os salões, que tendem a se multiplicar a partir dos anos 40, em todo o Brasil.

Nesse momento, alguns estados brasileiros têm nos salões anuais o epicentro a partir do qual as atividades artísticas passam a acontecer em capitais como Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Belo Horizonte, Recife e Fortaleza. Em alguns desses estados, isso se dá mais cedo do que em outros, mas todos apresentam a mesma proposta e os mesmos limites. Especial atenção é dada neste trabalho à análise do Salão da Bahia, criado em 1949, no Governo Mangabeira. Nas seis versões desse espaço artístico, a Bahia começou a se destacar em âmbito nacional, pela ruptura com o padrão dos salões acadêmicos dos anos 40 e pela tentativa de acompanhar os padrões estéticos vigentes no eixo Rio São Paulo, durante a década de 50.

Outro espaço importante de legitimação foram os museus, com dois momentos bem demarcados durante os períodos focalizados na pesquisa.

O primeiro deles corresponde aos quinze anos que vão da Revolução de 30 ao final do Estado Novo. Nessa época, as iniciativas embrionárias feitas ainda no final da República Velha ganharam corpo. O que era apenas uma coleção de curiosidades e antiguidades, passou a ter um perfil de busca da identidade nacional. Vamos encontrar exemplos disso tanto no Museu de Arte da Bahia como no Museu do Estado de Pernambuco, espaços onde as exposições itinerantes dos artistas plásticos ainda não eram acolhidas.

Ambos apresentavam-se como museus estáticos, depósitos de tesouros regionais, onde vestígios das glórias nacionais e regionais eram guardados e mostrados/expostos como relíquias. Só com a redemocratização a idéia de museus específicos de arte começou a ganhar corpo nos estados brasileiros, fora do eixo Rio-São Paulo. Nesse segundo momento dos museus brasileiros, vamos encontrar uma visão moderna e dinâmica de museu, concebido como um espaço no qual as exposições temporárias e o sentido educacional ganharam um papel destacado.

O primeiro museu nordestino, inaugurado no início dos anos 50, foi o de Arte Popular, no Recife; já que o Museu de Arte Moderna da Bahia, criado em 1959, significou um divisor de águas e, ao mesmo tempo, o ponto mais alto de um processo iniciado desde a exposição de arte moderna trazida por Jorge Amado, em 1944. Esses museus, assim como outros que foram abertos em Florianópolis e Porto Alegre, representaram espaços catalisadores onde os artistas locais teciam o seu espaço de relações e a construção do campo artístico local ganhou mais um alicerce. A presente pesquisa, situará a emergência dos museus a partir da delimitação da política cultural adotada, seja em nível estadual, seja nacional. Como se sabe, através de depoimentos do ex-presidente Vargas, a cultura não era uma de suas prioridades durante o período do seu primeiro longo governo, apesar de ele ter acolhido muitos artistas modernistas em torno de Gustavo Capanema, seu ministro da educação. Para Vargas, as mudanças que a Revolução de 30 deveria trazer começariam pela área econômica e política, para finalmente, atingir a educação e a cultura. Por isso mesmo, é difícil delinear uma política cultural definida, à exceção do setor preservacionista, que incluiu o SBAT e o cinema educativo, com um alcance e uma amplitude nacional no período de 1930 a 1945. A preocupação principal com a infra-estrutura, a produção industrial e agrícola, além de reformas no campo trabalhista e educacional, praticamente, relegava a diretriz cultural do período varguista a um plano secundário. Isso fica mais evidente no campo das artes plásticas,

onde a presença oficial foi bem discreta, à exceção do projeto do Ministério da Educação e Saúde e da criação do Museu Nacional de Belas-Artes. Mesmo assim, serão destacadas as ações culturais dos interventores nos estados, as quais definiram, de alguma maneira, o consenso das autoridades federais no âmbito da cultura.

O ensino de arte também será levado em consideração nesta pesquisa, uma vez que ele congregava, de forma hegemônica, nessa época, os artistas e futuros candidatos a essa atividade, sobretudo por ser um dos aspectos constitutivos do campo artístico.

A Bahia foi o primeiro estado brasileiro a possuir uma escola de arte, depois da iniciativa da Academia Imperial de Belas-Artes. Trata-se de uma instituição de longa tradição que mantinha, apesar da crise permanente em que vivia, uma presença marcante no primeiro período de estudo focalizado. Por isso mesmo, a chegada do modernismo na Bahia foi marcada por embates e resistência, ao contrário da Paraíba, onde o ensino de arte se estabeleceu de forma tardia e informal. Neste estado, o modernismo surgido nos anos 50 não mereceu maior resistência por não encontrar uma base acadêmica conservadora, a exemplo do que ocorreu em outros estados, nos quais o ensino de arte tradicional já havia deitado raízes.

O presente trabalho, ao se deter na análise da produção artística local, terá alguns pontos focais a serem abordados. No primeiro segmento temporal, será objeto de atenção especial a importância que a caricatura ganhou nos anos 30, com as mudanças políticas advindas do movimento de outubro. Para essa produção, significativo é constatar a mudança operada na relação entre os artistas e o público. Se a caricatura já era bastante popular desde o final do século XIX, no Brasil, e ganhara espaço de comercialização nas galerias improvisadas das primeiras décadas do século passado, com a Revolução de 30 e a proeminência da questão política na agenda pública das grandes cidades, ela ganhou uma significação mais singular com a emergência das massas urbanas, e os clientes passaram a ser não apenas personagens da elite social, mas membros simples da classe média em ascensão.

Outro aspecto singular a ser abordado é a difusão da ilustração, na imprensa local, de obras de artistas da região e de outros estados. Na falta de canais de comercialização e difusão de tais obras, a imprensa exerceu um papel significativo, principalmente nos anos 40 e 50, para a divulgação e o intercâmbio da produção artística. Isso se deu, principalmente, nos suplementos literários, que se multiplicaram por todo o Brasil no pós-guerra. Também se levará em conta a produção gráfica veiculada pelo **Correio das Artes**, em João Pessoa, suplemento literário do jornal **A União** e pela revista **Cadernos da Bahia**, em torno da qual

uma nova geração de artistas se congregou em Salvador, para conhecer a produção de outras regiões do país.

A descoberta da arte e da cultura popular como uma fonte de recriação para o artista erudito foi assumida com força a partir do pós-guerra, nas artes plásticas do Nordeste. Tendo em Pernambuco o seu centro difusor, a arte popular chegou ao MASP e à Bienal, despertando atenção nos artistas de todo país, com a valorização dos pintores primitivos e do artesanato. O projeto de Lina Bo Bardi para o MAM da Bahia retomou essa vertente de interesse que havia conquistado, já nos anos 50, os pintores catarinenses, e que, na Bahia, deixou rastros na obra de Mário Cravo e Rubem Valentim.

Ainda quanto aos artistas, serão abordados alguns aspectos considerados significativos. Um deles é a relação inter-regional de troca de informações resultante da melhoria dos transportes no Brasil na década de 50. Alguns artistas começaram a manter contato inter-estadual e a realizar exposições em estados próximos, como aconteceu com alguns pintores e escultores pernambucanos e baianos nesse período. Constata-se, também, uma diáspora significativa de artistas rumo ao Rio de Janeiro e a São Paulo. Esse fenômeno se repetiu nos estados do Sul do país, paradoxalmente quando se ampliavam os esforços, em nível regional, para a implantação de um mercado consumidor e quando as primeiras galerias de arte começavam a surgir.

Para uma melhor compreensão desse fenômeno, será abordada a ampliação do transporte aéreo durante a década de 50 e o início das primeiras vias de acesso terrestre que ligavam o Nordeste ao Sul do Brasil. A estrada Rio-Bahia, a esse respeito, exerceu importância fundamental, tendo aberto a possibilidade de artistas como Mário Cravo poder trazer, da Bahia, suas esculturas monumentais para a Bienal. A maior constância nos vôos aéreos, por sua vez, tornava viável a aspiração dos baianos por um salão onde houvesse críticos e obras de artistas do centro-sul.

Alguns pressupostos e hipóteses norteiam esta tese. Um deles é o de que não há um aspecto monista determinante a acompanhar o desenrolar da história da arte. Acredita-se, em alguns momentos, fatores extra-artísticos, a exemplo da política, podem servir de vetor a partir do qual a atividade artística de uma determinada época se estrutura, enquanto, em outra época, uma conjugação de inovações no domínio tecnológico pode provocar um abalo no campo artístico, abrindo novas perspectivas para o desdobramento da atividade nele desenvolvida. Mas a predominância de um desses fatores extra-estéticos, num determinado momento histórico, não exclui, em graus menores, o influxo de outros fatores agindo ora na

mesma direção, ora em sentido inverso. A crise econômica que se abateu sobre o sistema financeiro internacional, em 1929, inegavelmente provocou um grande abalo não apenas no mercado de arte. Foi o primeiro grande abalo no mercado de arte contemporâneo e se prolongou durante os anos de guerra, derrubando os preços e provocando também a emergência de ricos especuladores (FURIÓ, 2000). Mas o impacto da nova visualidade paralela à crise econômica demarcou novos caminhos no âmbito da pintura, e não apenas uma circunstancial retração do mercado. Essa é a razão maior de nela se situar o ponto focal de análise deste trabalho, o que não diminui a importância da crise econômica sobre a retração do período 1930-45.

Este estudo centra-se na análise das artes plásticas na Bahia e na Paraíba, de 1930 a 1960, relacionando-as com o movimento artístico nacional e internacional do mesmo período, a partir da inter-relação com as condições locais de reprodução material e cultural. Buscar-se-á compreender as razões do refluxo e de posterior expansão da atividade artística nesse período, o descompasso da produção artística da Bahia e da Paraíba em relação à dos centros de difusão artística nacionais e internacionais, tendo como foco os limites para a construção de um campo artístico nesses dois estados brasileiros.

Esta tese divide-se em dois segmentos temporais. O primeiro corresponde aos quinze anos que vão da Revolução de 30 à queda do Estado Novo; e o segundo, aos outros quinze anos que correspondem ao período iniciado com a redemocratização de 46 até o final dos anos JK, em 1960. Os dois momentos correspondem ao período inicial do processo de desenvolvimento tardio do capitalismo no Brasil, o que explica, em grande parte, a incipiente estruturação de um campo artístico no país, nesse período.

Servem de hipóteses a esta investigação a existência de um período de refluxo no campo das artes plásticas, o qual corresponde ao primeiro segmento temporal e à retomada do fluxo de expansão no segundo momento. Para cada um deles, no entanto, foram elaboradas hipóteses distintas com o objetivo de delimitar os fatores extra-estéticos determinantes em cada um dos períodos.

Para o primeiro momento, caracterizado como uma fase de refluxo da atividade artística, não apenas na Bahia e na Paraíba, mas em escala mundial, foi construída a hipótese de que o impacto das novas mídias foi o fator determinante para a retração da atividade artística, e isso não exclui, como já foi assinalado, o somatório de outros fatores que contribuíram na mesma direção, para esse fenômeno.

Para o segundo momento, definido como tempo de expansão da atividade artística, foi elaborada como hipótese ser o movimento de reestruturação da sociedade civil, o fator hegemônico para a retomada acelerada da construção dos alicerces do campo artístico no Brasil.

A escolha dos estados da Bahia e da Paraíba se justifica por eles representarem, numa mesma região, níveis distintos de complexidade na formação embrionária de um espaço autônomo para a atividade das artes plásticas.

Através de análise comparativa, buscar-se-á identificar os aspectos comuns aos dois estados e, ao mesmo tempo, os singulares em relação a outras regiões do país.

A Paraíba e a Bahia vivenciaram uma experiência política bem diversa a partir da revolução de 1930, estando a primeira engajada na linha de frente do Movimento de Outubro, enquanto que a segunda amargava a condição de estado refratário às mudanças. Essa situação, diametralmente oposta, acabou provocando desdobramentos distintos no campo cultural nos dois estados, ora pelo engajamento afirmativo na política cultural, ora pela omissão e pelo desinteresse das elites dirigentes locais em relação a essa política. Houve, portanto, respostas diferentes nos dois estados, principalmente após a redemocratização de 1946, no âmbito das atividades culturais.

Procurar-se-á demonstrar que, enquanto a Paraíba dava continuidade ao pouco engajamento oficial nas atividades culturais, como acontecera na época do Estado Novo, a Bahia assumia explicitamente, uma posição oposta, como sinal de afirmação da ruptura com a política cultural da Revolução de 30.

Isso será melhor delineado quando forem confrontadas as políticas culturais de duas importantes lideranças políticas dos dois estados: a do ex-governador Otávio Mangabeira, na Bahia, e a de José Américo de Almeida, na Paraíba.

Outro aspecto que vai caracterizar a singularidade e, ao mesmo tempo, o contraste entre o que ocorreu na Bahia e o que se deu na Paraíba é o envolvimento diferenciado de artistas e intelectuais desses dois estados no processo de deflagração do modernismo nas artes plásticas.

Enquanto a Bahia assistia ao empenho de Jorge Amado de trazer para o estado uma coletiva de arte moderna, em meados dos anos 40, a Paraíba, apesar de contar com importantes críticos na Capital Federal, como José Lins do Rego, Santa Rosa e Rubem Navarra, além da grande influência político-cultural de José Américo de Almeida, não

conseguia capitalizar o prestígio pessoal dessas personalidades num projeto coletivo, como veio a acontecer na Bahia, a partir do final do Estado Novo. Este trabalho pretende investigar essa discrepância no comportamento de elites culturais nordestinas, em relação ao seu estado natal e à sua comunidade de origem, pois foi, precisamente, no pós-guerra que se construíram as novas bases do que viria a ser a produção cultural baiana, ao passo que a paraibana foi posterior. O que foi construído no período de 1946 a 1960, resultou determinante na nova inserção da Bahia e da Paraíba no quadro nacional. Enquanto a primeira conquistou, a partir dessa base, espaços importantes no plano nacional, em vários setores das artes nas décadas subsequentes, a segunda assistiu a um melancólico declínio, em que o destaque de alguns artistas, no máximo, se dava por exclusiva iniciativa pessoal e bem longe de seu estado de origem.

Mas, se se tem a intenção de configurar os aspectos singulares e, ao mesmo tempo, distintivos dos dois estados do Nordeste, o estudo comparativo servirá como espelho de identidade para ambos os lados, não escapando enquanto objeto de investigação. Segue-se, portanto, o mesmo método comparativo utilizado para o estudo de outras regiões periféricas do país, cuja fragilidade na construção de um campo artístico possui aspectos muito semelhantes àqueles vividos nos estados do Nordeste em foco. A região Sul do país, nesse particular, guardava muitas semelhanças com o Nordeste, levando-se em conta a sua relação com o eixo Rio-São Paulo, apesar da distância geográfica e do perfil étnico-populacional distinto.

Apesar das singularidades de cada estado da Federação na construção do seu espaço de produção e consumo das artes plásticas, encontram-se algumas correspondências significativas entre estados bem distantes, a exemplo da Bahia e do Rio Grande do Sul, por um lado, e da Paraíba e de Santa Catarina, por outro. Os dois primeiros mantinham tradicionais escolas de Belas-Artes, em torno das quais a produção artística local quase sempre ficou confinada, tendo sido, essas duas instituições, espaços de resistência para a penetração de correntes modernistas. A visita de uma caravana da Escola de Belas-Artes de Porto Alegre à Escola de Belas-Artes da Bahia, nos anos 40, e a presença de seu diretor como artista-expositor, em mais de uma ocasião, em Salvador, revela quão próximos estavam esses estados, malgrado a distância geográfica, no que diz respeito ao nível de construção do campo artístico.

Buscar-se-á, também, sempre que possível, a partir do estudo comparativo, estabelecer aquilo que era uma constante na época e, portanto, comum a vários estados no

Brasil: a experiência singular construída por coordenadas históricas específicas que acabam, muitas vezes, por dar fisionomia própria à produção de um lugar. Isto é importante para que se possa avaliar até que ponto uma determinada experiência foi algo original, ou apenas fez parte de uma tendência comum de toda uma geração, em vários locais. Os estudos de história regional quase sempre cometem essa falha por absolutizarem uma experiência particular, desligando-a de outras vivências paralelas, muitas vezes mais importantes e originais. Quando se estuda, por exemplo, a obra do gravador pernambucano Samico, geralmente é mencionada sua pesquisa sobre a literatura de cordel e o movimento de esquerda que, em Pernambuco, desde o início da década de 50, vinha promovendo a cultura popular. Sempre se omite ser o gaúcho Carlos Scliar o primeiro artista brasileiro a explorar, mesmo que de maneira passageira, essa via de recriação da xilogravura popular, ainda nos anos 40.

A primeira das hipóteses a orientar o segundo capítulo deste trabalho, busca identificar a causa da retração do mercado de pintura, nos anos 30 e 40, além da grande recessão que atingiu, indistintamente, todos os setores. Centra-se, pois, no impacto das novas mídias sobre o campo tradicional da arte.

As décadas de 20 e 30 provocaram, pela concentração de várias inovações no campo imagético do cinema, da fotografia e do cartaz, amplas transformações no âmbito da publicidade e da imprensa, trazendo, com isso, um grande deslocamento no modo de ver do homem comum das ruas. As imagens fugazes do cotidiano, recolhidas, por acaso, pela fotografia e pelo cinema, foram responsáveis por esse impacto, ao desprenderem “uma força luminosa” considerada pelo teórico do cinema Luis Delluc (1985) glória do século XX, que tem nessas imagens sua justificação.

Esse impacto gerou, por sua vez, uma contração no mercado tradicional de pintura e, ao mesmo tempo, desencadeou duas tendências opostas: a abstração formal, defendida por círculos minoritários da intelectualidade e da burguesa emergente, que nela buscava obter novos signos de distinção social, e o realismo, que retornava por influxo do cinema e da fotografia, procurando competir com essas duas mídias, ainda nos seus primeiros passos da utilização da cor. O teórico e crítico de cinema André Bazin (1991) afirmou ser a fotografia o acontecimento mais importante na história das artes plásticas, pois era sua manifestação plena e, ainda, a portadora da liberdade no campo representacional para a pintura, ao permitir que esta reencontrasse a sua autonomia estética.

As vanguardas artísticas das duas primeiras décadas do século passado não conseguiram manter sua hegemonia, nos anos de 20 a 40, devido ao grande impacto da

imagem trazida pelas novas mídias. Se, num primeiro momento, a fotografia liberava a pintura de seu destino mimético, abrindo espaço para a eclosão das vanguardas e do experimentalismo, logo a seguir, com a massificação e o aperfeiçoamento da imagem fotográfica e cinematográfica, deu-se um movimento de “retorno à ordem”, no qual não apenas a tradição figurativa da pintura foi retomada, mas, também, onde o verismo fotográfico passou a marcar a nova produção pictórica, a exemplo da “Nova Objetividade”. Até mesmo o movimento surrealista não se furtará a essa influência, o que é bem perceptível na obra de Salvador Dalí e René Magritte. A imagem fotográfica, que havia liberado a pintura, no século XIX, tinha uma escala reduzida bem diferente dos cartazes a cores, e em grandes dimensões que invadiram as ruas, na década de 30 do século XX.

As vanguardas, cuja ambição, no início do século, era a de serem, no plano imagético a expressão maior da modernidade e da emergência das massas urbanas, tiveram suas presenças reduzidas a círculos seletos da alta burguesia, após a fugaz experiência soviética, no período de Lunacharsky.

Atribuir a retração das vanguardas apenas aos projetos totalitários do nazi-fascismo e do stalinismo é não perceber que essas ideologias apenas se apropriaram de uma linguagem já hegemônica no campo da visualidade e que despertava a maior empatia nas massas urbanas.

O movimento de “volta à ordem” dos anos 20, portanto, não foi resultado de um desencanto em relação às vanguardas, como muitos críticos conservadores apontam, mas um produto do grande impacto da massificação da imagem que forçava, de um lado, o recuo dessas vanguardas, esvaziando por completo toda a tradição acadêmica ao tornar banal e espalhar por todos os cantos da cidade a imagem, antes cuidadosamente cultuada pelos artistas plásticos. É nesse momento que, paradoxalmente, os artistas modernos e os acadêmicos vão se encontrar numa trincheira comum, como se cada lado estivesse buscando preservar o mercado tradicional de artes plásticas, sob o risco de ser varrido pela técnica, fenômeno sagazmente detectado por Walter Benjamin. Esse fenômeno de acomodação, generalizado nos centros hegemônicos, teve no Brasil forte presença. Enquanto artistas como Lazar Segall, que havia participado do movimento expressionista alemão na segunda década do século passado, retorna ao realismo, nos anos 30 e 40, a artista acadêmica e impressionista Georgina de Albuquerque assimilava, no mesmo período, alguns códigos cromáticos adotados pelos fovistas.

A segunda das hipóteses a orientará o sexto, o sétimo e o oitavo capítulos desta tese, procura explicar a retomada da expansão ocorrida no campo das artes plásticas, no pós-guerra, a partir da reorganização da sociedade civil no Brasil, com o fim do Estado Novo.

Se é verdade que o período foi marcado, no plano internacional, por uma revalorização da arte moderna, vítima de grandes restrições sob o nazismo e o stalinismo, no Brasil isso se deu lado a lado com a emergência da iniciativa privada, intervindo de forma até então nunca vista, no âmbito da cultura.

A criação dos Museus de Arte Moderna, na segunda metade da década de 40, no Rio de Janeiro, em São Paulo e Florianópolis foi marcada e, em parte, motivada, pelo confronto ideológico inaugurado com a guerra fria. A valorização da arte moderna passava a ser, ao mesmo tempo, a defesa da liberdade individual, no plano da criação, e, conseqüentemente, do “mundo livre” que o liberalismo vencedor da Segunda Grande Guerra levantava como bandeira. Mas nem sempre o discurso liberal conseguiu ser hegemônico no Brasil da redemocratização. Um longo e forte embate ideológico dominou as instituições culturais nascidas por iniciativa da sociedade civil, durante toda a década de 50.

Grande parte da revitalização da cultural brasileira se deu exatamente por iniciativa dessas organizações que, em todos os setores culturais e em vários lugares, começaram a se multiplicar. Depois de um longo período de centralização política e controle da informação, o país passou a viver um período de ebulição cultural que coincidiu com um sistema cada vez mais aperfeiçoado de transportes, além de uma renovação sem precedentes na imprensa. Isso trouxe a possibilidade de um intercâmbio inter-regional poucas vezes vivido no Brasil e de uma circulação de notícias nunca vista. Os salões de arte, antes confinados aos produtores locais, passaram a receber, cada vez mais, artistas de outros lugares. Os festivais de teatro também se multiplicaram, congregando grupos teatrais de várias regiões do país. Congressos, festivais de cinema, cine-clubes, foto-clubs e várias associações culturais foram criadas em todo o Brasil ao mesmo tempo em que a democracia liberal era retomada.

Mas havia algo diferente e novo acontecendo. Essas organizações culturais nascidas no pós-guerra e sem vínculo com o Estado também ganharam independência em relação ao mandonismo oligárquico da República Velha. Essas organizações tinham a marca da classe média urbana que emergira com a industrialização e com a modernização da máquina estatal efetuada pela Revolução de 30.

Porém, as duas hipóteses formuladas para sinalizar os capítulos estão voltadas para o objetivo principal deste trabalho, que é o de reconstruir, a partir de uma abordagem diacrônica, a formação embrionária do campo artístico nos estados da Bahia e da Paraíba. Por isso, mesmo com atenção na dinâmica do funcionamento do mundo artístico das artes plásticas, a partir de suas relações sociais, as análises foram realizadas sob uma perspectiva histórica na qual os fatos singulares serão considerados não como dados estatísticos, mas como elementos importantes de um mosaico sempre incompleto a restaurar.

CAPÍTULO 1

PARÂMETROS METODOLÓGICOS: A QUESTÃO DO CAMPO ARTÍSTICO.

1.1 Arte na Sociedade

A preocupação investigativa de estabelecer relações entre a produção artística e outros aspectos da vida social data de época recente, precisamente do século XIX, quando houve uma cisão entre os artistas que advogavam essa conexão e aqueles que acreditavam ser a produção artística completamente autônoma e, portanto, irreduzível a qualquer análise extra-estética.

Mas, ainda no século XVIII, Madame De Staël, por sua vez, antecipando análises que seriam retomadas pelos sociólogos Roger Bastide e, principalmente, Pierre Bourdieu, já assinalava a valorização do gosto como forma de separação das classes sociais, ao mesmo tempo em que apresentava-o também como “um signe de ralliement entre tous les individus de la première” (DE STAËL, 1968, p. 247). Tanto para Mde. Staël como para o esteta L’Abée Du Bos, na sua obra “**Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture**” (DU BOS, 1993, p. 266), a relação entre arte e sociedade passava por uma análise marcada pelo determinismo geográfico, retomado de forma desenvolvida por Taine, no século XIX.

Aplicando às ciências morais o paradigma da biologia de Lineu e Dawin, Taine, apesar do forte determinismo na sua análise explicativa da arte, teve o mérito de apontar que esta não estava isolada, mas, ao contrário, recebia influência dos costumes de seu tempo, numa época em que a autonomia da arte era defendida de forma extremada pelos defensores da arte pela arte (VENTURI, 1971). O conceito de “meio” para Taine, porém, não era apenas geográfico, mas correspondia, inclusive, ao chamado “estado geral dos costumes e dos espíritos”, que definia as obras realizadas numa determinada sociedade (BASTIDE, 1979). O autor também a denominava “leis das dependências mútuas”, graças às quais todas as manifestações culturais, morais e religiosas de uma mesma época guardavam entre si uma certa relação. Ainda no século XIX, Burchardt apontava a arte como fazendo parte de um todo cultural mais amplo, a delimitar o perfil de seu tempo. Na mesma perspectiva de análise, o

historiador da arte vienense, Max Dvorak, procurou estabelecer uma relação entre a arte e outras manifestações do espírito, seguindo a interpretação de Wilhelm Dilthey, que pensava a arte como integrante do espírito de uma época. Nessa abordagem, a análise idealista de herança hegeliana procurava distanciar-se da perspectiva materialista e positivista da arte ainda presente em Taine (BAZIN, 1989). O ponto débil da teoria desse filósofo estava na hipótese da relação direta e dependência unilateral entre os acontecimentos físicos e os comportamentos espirituais, marcante em Plekhanov (HAUSER, 1977). Mas, como bem acentuou Nestor Cancline, por outro lado, é preciso recuperar a importância histórica de Taine, por ele ter conseguido superar a abordagem da arte a partir da análise isolada das obras e de uma explicação baseada apenas na correlação desta com a personalidade e a história de vida do artista (CANCLINE, 1979).

Em contraste à leitura determinista de Taine, o esteta Charles Lalo, seguidor em muitos pontos, do pensamento de Durkheim, ressaltava que o florescimento do gosto e o aparecimento das grandes escolas de arte em Flandres, Florença e Veneza não foram produtos necessários e diretos da prosperidade econômica, como formulara, pela primeira vez, o historiador árabe Ibn Kaldun (LACOSTE, 1991). Para Lalo, os grandes desenvolvimentos da arte sucedem às grandes atividades econômicas, não sendo, portanto, produto direto e necessário dessas atividades. O autor cita o exemplo da cidade de Nova York no início do século passado, a qual, malgrado o grande desenvolvimento econômico, não apresentava, até aquele momento (década de 20), uma arte que pudesse ombrear-se com a produção europeia (LALO, 1921, p. 99).

Foi o marxismo, porém, a corrente que mais contribuições deu para a análise das relações entre a arte e a sociedade até meados do século passado. Apesar de Marx e Engels não terem escrito nenhuma obra específica sobre o tema, conceitos como o de ideologia, infra-estrutura e supraestrutura foram retomados por vários autores marxistas desde Plekhanov até Lukács e Goldmann. O primeiro, recuperando a idéia de Taine da importância da situação histórica na análise da arte, ressalta o papel das forças produtivas e das relações de produção, ou seja, da base econômica, para compreensão da obra de arte. Acusado muitas vezes de mecanicista, inclusive por autores marxistas posteriores, Plekánov já alertava em suas **Cartas sem endereço** contra as interpretações simplificadas da relação entre infra-estrutura e supraestrutura, que não levavam em consideração as causas intermediárias das quais resultaram as obras de arte em diferentes níveis, inclusive no plano mesmo da supraestrutura, na qual frequentemente elementos psicossociais e ideológicos, como a política

e a religião, exerceriam um papel mais decisivo (MORAWSKI, 1973, p. 120). A questão da “autonomia” da arte face às determinações econômicas e sociais passou a ser, a partir dessas formulações, uma preocupação cada vez mais enfatizada por estetas e sociólogos da arte, desde Lukacs até Bourdieu, a ponto deste último ironizar, várias vezes, no conjunto de sua obra, quanto à preocupação até mesmo mais acirrada do que no campo religioso, relativa à irredutibilidade da arte face aos aspectos extra-estéticos, e de serem “incontáveis aqueles que proíbem à sociologia todo contato profanador com a obra de arte” (BOURDIEU, 1996, p. 12).

O grande impulso nos estudos da sociologia da arte e da estética marxista, porém, deu-se a partir da publicação, em Moscou, por Mikhaïl A. Lifschitz, em 1937-8, dos **Escritos sobre Arte de Marx e Engels**, que passaram a servir de referência obrigatória aos críticos de arte, em contraste com o pensamento até então dominante de Plékhanov, ainda muito marcado pela tradição positivista francesa (PRÉVOST, 1974). Em meio à constelação de nomes que contribuíram para a construção de uma estética marxista, G. Lukács se destaca, apesar das formulações igualmente importantes mais tarde de Della Volpe, Mukarovsky e Morawsky.

Lukács foi o principal responsável pela formulação da teoria do reflexo que, na arte, segundo ele, “recebe a forma no particular, e não como no conhecimento científico, de acordo com suas finalidades concretas no universal ou no singular”. Para ele, tanto a singularidade como a universalidade aparecem sempre superadas no plano artístico na particularidade, sobre a qual se funda o mundo formal da obra de arte (LUKÁCS, 1968).

O autor defende uma relativa autonomia do campo artístico em relação à base econômica, descartando a idéia de que, a cada florescimento econômico e social, deveria corresponder um surto artístico, não sendo, portanto, “absolutamente necessário que uma sociedade mais evoluída socialmente possua uma literatura, uma arte, uma filosofia implicitamente mais evoluída do que as de uma sociedade com nível inferior de progresso”, endossando o que já afirmara Lalo (LUKÁCS, 1965, p. 17).

A teoria de Lukács exerceu grande ressonância, principalmente entre historiadores da arte e estetas do Leste europeu que, por sua vez, ganharam notoriedade na reflexão teórica sobre a arte no Ocidente, como foi o caso do chamado Círculo de Budapeste, cujos expoentes mais conhecidos, além do próprio Lukács, foram Fiedrich Antal, Arnold Hauser e Mukazousky (BAZIN, 1989).

Na mesma linha do pensamento de Lukács, Hauser defende que a análise da história da arte deve passar necessariamente pela avaliação da relação dialética entre a produção

artística e as condições materiais de existência, ressaltando a tese marxista da relação entre o ser e a consciência. Mas, para Hauser, isso não invalida a possibilidade do influxo da própria arte sobre as condições materiais, retomando um tema caro à obra **“A arte desde um ponto de vista sociológico”**, de Jean-Marie Guyau (1889), em que o autor critica o determinismo de Taine e defende a dimensão transformadora da sociedade pela arte (BASTIDE, 1979).

O mais significativo discípulo de Lukács na Europa Ocidental foi o filósofo Lucien Goldmann, que viu a produção artística como expressão de um grupo social coeso. Segundo ele, as obras de arte se desenvolvem a partir de condições sociais que não são apenas individuais, mas coletivas, pois elas representam “visões de mundo” de grupos sociais em conflito (WOLFF, 1982, p. 69).

Na sua concepção do estruturalismo genético, Goldmann pressupõe a existência de um caráter coletivo na criação artística, na medida em que há uma homologia entre as estruturas mentais de certos grupos sociais e as estruturas do universo da obra. Para ele, o grande artista é aquele que sabe criar um universo imaginário coerente com a visão de mundo de um determinado grupo social (GOLDMANN, 1967, p. 208-9). Essa relação entre a obra de arte e as estruturas sociais não se dá, porém, através de uma identidade de conteúdo, mas de homologia de estruturas que podem se exprimir por conteúdos imaginários muito diferentes do conteúdo real da consciência coletiva. O autor dá continuidade, portanto, de forma ainda mais elaborada, à teoria do reflexo de Lukács, conforme reconhecerá, anos depois, Bourdieu (1996).

Mas, como se pode observar, foram os filósofos e historiadores que maior atenção deram à relação entre arte e sociedade até os anos 1950-60. Os sociólogos profissionais, desde os clássicos, como Durkheim, Weber, Tönnies e Pareto, dedicaram-se pouco à arte como objeto de investigação da sociologia (ZOLBERG, 1990, p. 29-52), já a religião mereceu espaço generoso da sociologia no seu começo. Afora alguns trabalhos de Simmel e, de forma marginal, algumas reflexões de Weber, como o seu ensaio “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”, a arte, talvez pela aura de sacralidade de que ainda se revestia na ordem burguesa, ao substituir os valores religiosos da sociedade tradicional, tenha merecido um respeitoso distanciamento dos sociólogos, apesar da tentativa, ainda nos anos 30, feita por Walter Benjamin, de operar no campo da arte, à semelhança de Weber e Durkheim no campo religioso, com o seu ensaio sobre a obra de arte na época da reprodutibilidade técnica.

Assistiu-se também, entre os anos 50 e 60, a um acirrado debate no campo artístico, entre as correntes marxistas, cujos maiores representantes eram Lukács e Hauser, e as

correntes formalistas, que buscavam entender a obra de arte a partir dela mesma. Esse debate, contemporâneo da Guerra Fria, muitas vezes, assumiu feições claramente político-ideológicas, o que dificultou bastante a possibilidade de superação dessa polaridade. Nos anos 60, essa discussão teórica tendeu a se aguçar, inclusive no espaço da Academia. É nesse contexto histórico e ideológico, portanto, que se deve situar parte da formulação de Campo Artístico criada por Bourdieu. Este crítico despertou um longo e diversificado debate sobre a relação entre arte e sociedade, bem como estudos monográficos de história da arte como os de Wittkower, Panofsky, Pevsner, Antall, Haskell e Gombrich, que começavam a desvendar a posição social do artista, a questão do mercado de arte, dos patronos e das Academias, dados relevantes para a construção da idéia de Campo Artístico. Nos anos 60 multiplicaram-se também trabalhos sobre a condição do artista, como o de M. Easton, intitulado **Artists and writers in Paris: the bohemian idea** (1803-1867), e o de Pelles, G., **Art, artists and society**. Tais obras abordaram, consideravelmente, aspectos da realidade do meio artístico, até então mantidos na penumbra (HASKELL, 1989).

Nesse longo percurso de construção teórica da sociologia da arte, desde Taine até Bourdieu, Nathale Heinich delimita três gerações: a da estética sociológica, que compreenderia de Taine a Lukács; a da estética de Goldmann, em sua **História social da arte**, a engoblar de Pevsner a Haskell e Baxandall; e, finalmente, a sociologia das pesquisas estatísticas, na qual se localiza Bourdieu, Becker e Moulin, entre outros. Haveria, ao longo dessas três fases, o deslocamento de uma problemática que passaria, inicialmente, da relação entre a arte e a sociedade da primeira geração, para arte na sociedade da segunda geração e, finalmente, o objeto de investigação recairia sobre o estudo da arte como sociedade na terceira geração. Para esta última, haveria uma imprecisão conceitual na definição da relação entre arte e sociedade como objeto da Sociologia da arte, uma vez que, assim como não podemos falar de uma oposição entre indivíduo e sociedade, já que inexistente um indivíduo não socializado, o mesmo se daria ao falarmos da arte, uma vez que a dimensão social é intrinsecamente constitutiva da atividade artística. Mas esse dilema conceitual não estaria igualmente presente na justaposição da obra de arte ao campo artístico?

Nathale Heinich, que faz parte de uma nova geração de sociólogos da arte e cujo trabalho tem proximidade com a obra de Bourdieu, sugere já a formação de uma quarta geração de sociólogos da arte, em uma síntese entre as abordagens. Apesar de esquemática e imprecisa, já que muitos historiadores da segunda fase citados pela autora, já teriam a preocupação de abordar as instituições e associações artísticas que definem o campo artístico,

seu trabalho tem o mérito de traçar um painel sucinto e abrangente do percurso da sociologia da arte. A autora parece também entrar em contradição, ao situar o trabalho de Norberto Elias, sobre Mozart, na terceira fase, quando este sociólogo emprega não o método estatístico de pesquisa, mas se volta para uma história social da cultura característica da imprecisão dos estudos humanistas na sociologia, presente nas duas primeiras fases, sob a influência da escola alemã de sociologia da arte. A mesma dificuldade de Nathalie Heinich está presente quando ela tenta encaixar o trabalho de Bourdieu **Regras da arte**, na terceira fase, não só voltada para uma metodologia histórica, como para um enfoque sobre as obras em si mesmas, característica apontada também na abordagem pouco precisa, do ponto de vista sociológico, nos autores das duas primeiras fases (HEINICH, 2001, p. 7).

1.2 O Campo Artístico

A França, desde Lalo, Bastide, Francastel e Goldmann, tornou-se um dos centros de estudo mais importantes da sociologia da arte. Bourdieu levou adiante essa renovação, introduzindo uma análise artística mais sutil e recuperando aspectos pouco valorizados, quando não subestimados, pelos outros autores. O conhecimento sociológico da obra de arte deveria ocorrer a partir de sua investigação, pelo estudo do campo da produção cultural e de consumo, ao invés de se procurar estabelecer uma homologia direta entre a realidade social e a obra de arte. Para Bourdieu, essa noção pode substituir as imprecisas conceituações até então utilizadas pela sociologia da arte e pela história social da arte, tais como “contexto” e “meio”.

O campo de produção cultural, por sua vez, é marcado, na sua existência e na sua forma, pela conjugação de um “*habitus*” e de um sistema de produção cultural pré-existente, a partir dos quais a obra passa a dialogar e a interagir, seja afirmando os padrões estéticos vigentes ou os contestando.

Dá-se, assim, uma correspondência rigorosa entre o campo e o *habitus*, pois a realidade social existe para Bourdieu em dois planos, nas coisas e na mente dos agentes e, como tal, é algo que extrapola a vontade consciente destes. Ela é também biunívoca e posiciona a relação entre o indivíduo e a sociedade não em oposição, mas como identidade. Falar de *habitus* é dizer, portanto, que o subjetivo é social, e este constitui uma subjetividade

socializada, uma vez que as estruturas mentais, através das quais os agentes apreendem o mundo social, são resultado da interiorização das estruturas existentes no próprio mundo (BOURDIEU, 1987). Como fala Bourdieu, o *habitus* é um sistema de produção de práticas, ao mesmo tempo em que é, também, um sistema de esquemas perceptivos e de apreciação dessas práticas, cujas representações variam segundo a posição dos agentes no interior do campo (BOURDIEU, 1987).

Mas o *habitus* é uma disposição em aberto que permite ao agente social, em interação permanente com novas realidades, transformá-lo. Traz em si a marca da repetição, mas também a abertura para o novo e o inusitado; é, pois, criador e inventivo, nos limites da estrutura (PÉQUIGNOT, 1993). O autor, porém, adverte para a tendência de reduzir a explicação dessa relação entre o *habitus* e o campo através da explicação mecânica da origem social do artista exemplificada na leitura que Paul Sartre fez de Gustav Flaubert (BOURDIEU, 1996b).

Segundo Bourdieu, existe, nas sociedades complexas avançadas, uma série de campos autônomos e estruturados, com regras e dinâmicas próprias, nos quais se dá uma luta permanente pelo poder entre facções que defendem ora a permanência de situações e valores, ora a luta pela sua transformação e mudança. Nessa luta de concorrência, a em torno do capital simbólico como capital de legitimação, os agentes envolvidos tentam conquistar, a partir do seu trabalho acumulado, estratégias específicas de consagração. Os artistas, na medida em que consolidam a autonomia do campo, passam a reivindicar sobre ele um controle exclusivo, seja quanto a sua própria arte, seja quanto ao monopólio da competência artística, criando uma arena fechada em si mesma e capaz de se impor sobre o público externo. Isso explica a forte reação de uma comunidade artística consolidada relativamente a procedimentos artísticos de distinção não-reconhecidos por seus pares (BOURDIEU, 1982). Esses campos funcionam a partir de uma comunicação que pressupõe uma interação estruturada, na qual as falas dos agentes se dão num espaço determinado e ocupam posições já previamente definidas. Existem, no mundo social, portanto, estruturas objetivas, independentes da vontade dos agentes e capazes de orientá-los ou conter suas ações e representações. Esse conceito-chave para a compreensão do pensamento de Bourdieu, que ele próprio nomeia de “estruturalismo construtivista”, procura superar, no campo epistemológico, a dicotomia entre o objetivismo, que tende a deduzir as ações e interações da estrutura, e o subjetivismo, que é levado a reduzir as estruturas às interações (BOURDIEU, 1987).

A introdução da questão do poder e a idéia de uma interação intersubjetiva dos atores, num plano previamente demarcado, diferenciam a teoria de Bourdieu dos interacionistas simbólicos, como Howard Becker, cuja obra **Art Words** (1982) possui, apesar disso, muitos pontos em comum com a teoria de campo. Enquanto Bourdieu dá ênfase à existência de estruturas subjacentes, com hierarquias internas, Becker prefere acentuar a dimensão interdependente dos agentes, a partir de uma ótica mais próxima de uma sociologia dos atores de Weber, marcada por uma perspectiva subjetiva e fenomenológica (ORTIZ, 2002).

No entanto, Bourdieu vê a teoria do **Art Words** de Becker como uma regressão a sua teoria de campo, pois esse não é o somatório dos agentes individuais apenas ligados por relação de interação ou cooperação, mas um espaço de conflito de posições visando à conservação ou à mudança (BOURDIEU, 1996, p.233). Em ambos está presente a idéia de que a produção artística, assim como o da recepção estética, integram, ao mesmo tempo, tanto o mundo da arte de Becker (BECKER, 1999) como o campo artístico de Bourdieu (1986b). Os dois autores têm em comum, também, a preocupação de evidenciar uma pluralidade de atores envolvidos na arte, isso até então havia sido negligenciado pela sociologia da arte. Nessas respectivas obras, o rigor de análise está voltado, igualmente, para a desmistificação de valores do senso comum, tais como o da autonomia absoluta da arte e do gênio artístico e para a defesa de um projeto de acesso democrático à arte. O sujeito da produção artística não seria mais o artista entendido isoladamente como “gênio”, mas o conjunto dos agentes que colaboraram para a sua execução e a sua recepção, o que inclui agentes, técnicos, colecionadores, críticos, intermediários, curadores, historiadores da arte etc. Mas há, também, quem aponte nessa formulação, uma nova forma de reducionismo, havendo o risco de se eliminar a própria idéia de criação, de algo novo e transformador da realidade (PÉQUIGNOT, 1993).

Bourdieu chega a afirmar que a sociologia da arte pode contribuir mesmo para uma experiência da arte desembaraçada do ritualismo, do exibicionismo e de formas mais ou menos primitivas de crença artística. A sociologia da arte teria, então, o papel de desmistificar a representação mística e o culto primário do artista e da arte, ao revelar os bastidores do mundo artístico, trabalho, de certa maneira, equivalente àquele operado por Weber no domínio da religião. O projeto de investigação dessa ciência se pareceria, de alguma maneira, com o niilismo artístico que, ao sacrificar o culto ao “Deus-arte”, liberaria a própria arte de resíduos de culto religioso que ela acabou por assumir, com o declínio das práticas religiosas, na sociedade burguesa. A tarefa do sociólogo seria, portanto, a de destruir os mitos, tais como

o do “criador” “*ex nihili*” desencarnado, deshistoricizado, produtor de uma beleza eterna que legitima o poder e a dominação simbólica, sendo a sociologia, por isso mesmo, uma ciência eminentemente política (BOURDIEU, 1992). Ao desvendar os mecanismos pelos quais as classes dominantes utilizam os bens simbólicos como estratégia de distinção e separação social, o autor abriria espaço para a compreensão e superação desses mecanismos.

Mas o que o autor deliberadamente omite é que a estética marxista e as poéticas a ela ligadas, a exemplo do construtivismo, no início do século XX, já haviam assumido essa tarefa, tendo apenas Bourdieu, de forma mais elaborada do ponto de vista conceitual, retomado esse projeto político e o readaptado à sociedade pós-industrial burguesa.

Para Bourdieu, os critérios de gosto estão relacionados ao capital econômico e cultural das várias classes e facções de classe, e esses critérios exercem um papel de diferenciação social e de dominação. O conceito aparentemente neutro e desinteressado de “amor à arte”, da estética burguesa, tem o papel de encobrir uma aspiração à nobreza cultural e à distinção de classe e, portanto, uma dominação simbólica.

Dois correntes se confrontavam na leitura e compreensão da obra de arte, de um lado a corrente formalista, que, desde o “New criticism”, na literatura, até o estruturalismo, vinham defendendo uma leitura interna e intemporal da obra de arte e tendo como pressuposto a absolutização do texto. De outro lado, as correntes marxistas que defendiam, a partir da teoria do reflexo, uma homologia direta entre o universo ideológico das classes sociais e o da obra de arte (BOURDIEU, 1996, p. 207). Para Bourdieu ambas as posições se excluem, porque ignoram “o campo de produção como espaço de relações objetivas”, se constituindo, portanto, em duas formas de reducionismo em sentidos opostos.

O autor qualifica a análise externa como ingênua, por ela supor a possibilidade de um grupo social ser a causa determinante da constituição da obra de arte e de agir diretamente sobre ela; desconsidera-se, assim, que, em sociedades altamente diferenciadas, o universo social é constituído de microcosmos sociais relativamente autônomos. O que ocorre no campo, para Bourdieu está cada vez mais relacionado à história da constituição do próprio campo, sendo, portanto, inadequado procurar diretamente, no mundo social, uma correspondência imediata para o que é específico daquele espaço (BOURDIEU, 1996, p. 335). Bourdieu afirma que as análises de Lukács e Lucien Goldman são, nesse particular, as formulações mais sofisticadas do reducionismo sociológico. As determinações externas, tais como as crises econômicas, as mudanças tecnológicas e políticas, que os marxistas acreditavam influir diretamente sobre a obra, só são possíveis, pela mediação de uma

instância intermediária nomeada por esse sociólogo alemão de “Campo Artístico”. Trata-se de um microcosmo social, com sua própria lógica, seus conflitos e lutas internas. Utilizando uma imagem da física ótica, o autor diz que essas determinações seriam filtradas pelo “campo” como um prisma, e que o “coeficiente de refração” delimitaria o grau de autonomia deste. Mas ele ressalva que, por maior que seja a autonomia do campo, “o resultado dessas lutas nunca é completamente independente de fatores externos”, a exemplo do aparecimento de nova clientela ou de mudanças no sistema escolar, ressaltando, com isso, a importância da interconexão com outros campos como o da política, o da economia ou o da educação. Mesmo não admitindo, como no marxismo, uma lei transhistórica que perpassasse a todos eles, permanecendo toda sua obra orientada contra o reducionismo econômico, Bourdieu não deixa de reconhecer o papel relevante do campo econômico sobre as sociedades industrializadas (BOURDIEU, 1992). Muitas lutas internas dentro do campo só se justificam quando apoiadas em mudanças externas como a expansão econômica da população escolarizada que possibilita a multiplicação de produtores, em função da ampliação do mercado de consumidores de bens culturais. Mais tarde, o autor dirá que a autonomia do campo artístico é relativamente dependente tanto em relação ao campo econômico quanto ao político (BOURDIEU, 1996b, p.162); essa posição se aproxima a de neo-marxistas como Lukacs, Della Volpi, Banfi, Mukarowsky, Morawski, Lefebvre, entre outros que defendiam, também, uma autonomia relativa da obra de arte, mas que acabavam reconhecendo a determinação econômica, em última instância. Bourdieu aproxima-se dos autores marxistas quando aponta uma homologia funcional e estrutural entre os produtores e consumidores, entre a estrutura de produção e as estruturas mentais de recepção (BOURDIEU, 1986b).

Por outro lado, as objeções feitas à sociologia pelas estéticas formais, ao rejeitarem qualquer tipo de historicização, ignoram o próprio processo histórico que possibilitou o campo de produção relativamente autônomo, inclusive o aparecimento da estética formalista (BOURDIEU, 1996, p.65). Para o autor, sem a compreensão histórica da formação do campo, é impossível situar todas as principais questões relacionadas com a estética, como o valor e sentido da obra de arte, e o juízo estético, já que as categorias usadas na apreciação artística estão relacionadas ao contexto histórico em que foram elaborados (BOURDIEU, 2002). O olhar “puro” voltado apenas para os valores formais da obra é uma invenção histórica que corresponde, segundo ele, ao aparecimento de um campo artístico autônomo, com suas próprias regras de produção e consumo (BOURDIEU, 1979, p. 3). Daí a importância que o autor atribui à história social para desvendar a filogênese da estética “pura” e a verdade

histórica por trás da aparência de verdades intemporais e universais tão presentes na disciplina Estética, assim como nas teorias formalistas da arte. (BOURDIEU, 1996).

Bourdieu reconhece em Michel Foucault, ao lado dos formalistas russos, a via de superação desse fechamento, quando esses autores defendem que nenhuma obra existe por si mesma, e pressupõe relação de interdependência com outras obras. Mas ele percebe, também, os limites dessa abordagem quando advoga a “episteme”, a ordem cultural como um sistema que se basta a si mesmo, totalmente autônomo. Recuperando a tradição crítica do marxismo, Bourdieu diz que Foucault transfere para o céu das idéias, a exemplo da tradição idealista hegeliana, as oposições e antagonismos existentes entre os produtores e consumidores das obras de arte (BOURDIEU, 1996, p.56-7). Para ele, a análise intertextual e interna da obra deve se dar ao mesmo tempo em que se avalie a estrutura e dinâmica do campo, uma vez que ele percebe uma homologia entre “o espaço das obras consideradas em suas diferenças, seus distanciamentos (à maneira da intextualidade) e o espaço dos produtores e das instituições de produção, revistas, casas de edição etc.” (BOURDIEU, 1987). O autor pretende, na verdade, superar a oposição entre a estrutura da obra estudada sincronicamente e a história do campo.

Um dos principais focos de atenção do autor, quanto à questão do campo artístico, é a emergência, na segunda metade do século XIX, da invenção de uma estética pura que, para ele, tem seu correlato no aparecimento do artista profissional, no fortalecimento do mercado de arte, com a abertura das primeiras galerias de arte privadas e de um espaço artístico livre da tutela do Estado e das instituições religiosas.

Ao lado de campos de produção autônomos, surge uma nova percepção da obra de arte, com princípios de apreciação estética independentes do aspecto representacional e fundada em outros que valorizavam a forma pura. A luta realizada pela autonomização do campo é também acompanhada pela busca da hegemonia quanto às categorias de percepção e apreciação adotadas como legítimas.

A emergência do “intelectual” que atua no espaço político, em nome das normas próprias do campo artístico, só é possível também pela consolidação e autonomia do campo.¹

¹ A participação do pintor Pedro Américo e de Teles Jr., representando a Paraíba e Pernambuco, respectivamente, como constituintes, na primeira legislatura da República, no alvorecer do novo regime republicano, ambos defendendo, inclusive, legislação de proteção ao trabalho artístico e direitos autorais, revela um deslocamento do antigo sistema de tutela das artes plásticas pelo Estado imperial brasileiro, para um sistema que aspirava à emergência de um mercado de arte e uma maior autonomia do artista, mesmo quando, ainda no campo estético, permanecessem os parâmetros tradicionais da Academia.

Os artistas abandonam, aos poucos, a estrutura hierarquizada e controlada por um campo no qual eles próprios, em concorrência, relativizam os princípios estéticos, ao lutarem por legitimidade artística.

Bourdieu (1987, 173) situa o campo de produção cultural numa posição subordinada ao campo de poder, o que, para ele, é um aspecto quase sempre negligenciado pelas abordagens formalistas da arte. O autor chega mesmo a qualificar os artistas e intelectuais de “fração dominada da classe dominante”, situação que, segundo ele explicaria a ambigüidade de muitas tomadas de posição desses setores. Eles são dominantes enquanto detentores de capital simbólico que os qualificam para o exercício do poder sobre o capital cultural e, ao mesmo tempo, dominados enquanto subordinados ao poder econômico e político.

Mas, se é verdade que Bourdieu delimita a configuração do campo artístico a partir do final do século XIX, na Europa, pressupondo a consolidação de um mercado consumidor, de uma rede de distribuição que inclui galerias, museus e revistas especializadas e instituições de consagração como academias e salões, ele também enfatiza, em mais de um de seus trabalhos, que a formação do campo artístico é fruto de um lento processo que não se dá de uma só vez, tendo sido o olhar puro, O produto de um longo processo de depuração (BOURDIEU, 2002). Mesmo reconhecendo o papel revolucionário de Manet, Baudelaire e Flaubert, como agentes paradigmáticos da autonomia do campo artístico, Bourdieu desautoriza uma interpretação descontínua na gênese do campo. O autor constata ter ocorrido na segunda metade do século XIX, uma mudança decisiva que definiu a autonomia do campo, o que, para ele, não invalida a existência anterior de um processo contínuo e coletivo na formação de estruturas provisórias em direção à autonomia. A recuperação, pelos próprios artistas, dessa memória das lutas passadas na formação do campo, está evidenciada seja na temática da pintura romântica, representando a vida dos artistas célebres do Renascimento, como Giotto, Leonardo, Rafael e Michelangelo, seja na imagem heróica do artista em luta invocada pelos pintores rejeitados no Salão da Academia (BOURDIEU, 1996b).

Bourdieu comenta a longa luta dos artistas para se libertarem das encomendas oficiais, das temáticas impostas externamente, para, com isso, garantirem a conquista da impressão subjetiva, da pesquisa formal, não subordinada a conteúdos éticos, políticos ou religiosos. Enquanto o campo ganhou em autonomia, a sua própria lógica se impôs sobre critérios externos.

Mas esse longo processo em busca da autonomia variou muito segundo as épocas, na mesma sociedade e em sociedades diversas (BOURDIEU, 1987, p.173). Ele foi seguido,

igualmente, pela depuração das funções religiosas e mágicas da obra de arte, e pela constituição de uma categoria de artista que, cada vez mais, estava inclinado a obedecer apenas às regras que a tradição artística construiu por seus predecessores.

Iniciado no século XV, em Florença, o movimento de autonomização do artista e da arte foi interrompido com as monarquias absolutistas e a Contra-Reforma. O processo foi retomado no romantismo, com a afirmação do artista, que reivindicava a liberdade de criação, em detrimento das regras vigentes da Academia, e defendia o primado da pesquisa formal, com os princípios estéticos de legitimação se sobrepondo aos temas, quase sempre, ligados às demandas externas (BOURDIEU, 1969, p. 167).

Mas Bourdieu parece esquecer ou minimizar a importância do papel igualmente significativo das cidades flamengas, ao lado das italianas, na formação de um mercado de arte fora da tutela da Igreja, quando aponta apenas Florença como espaço do nascimento do campo, no século XV.² Ao afirmar que houve uma interrupção na formação do campo de produção artística, durante o período das monarquias absolutistas e da Contra-Reforma, o autor concentra suas atenções nos exemplos francês e romano, nos quais dominavam a Academia Real Francesa e a Academia de S. Lukas de Roma, esquecendo-se de que, durante todo o século XVII e XVIII, houve, cada vez mais, um crescente mercado de arte, livre da tutela do Estado e da Igreja Católica, florescente, tanto nos Países Baixos, como na Inglaterra (NORTH, 1998). Mesmo na Espanha Católica, Inglaterra e Alemanha, as Academias apesar de utilizarem o modelo francês, não detinham igual monopólio através do Estado, da produção e comercialização da arte nos seus respectivos países (PEVSNER, 1982). Até mesmo na França, a criação da Academia Real e o posterior monopólio estatal, não foram produtos de uma intervenção unilateral do poder monárquico, mas resultado de uma longa disputa no interior do campo artístico, cuja divisão entre os artistas provocou igual divisão dentro da administração da Coroa, justapondo o primeiro ministro Colbert e a Rainha. No âmbito da Academia já consolidada, por sua vez, as disputas do campo se transferiram para a órbita estatal, como aconteceu na disputa ocorrida, no século XVII, entre os partidários de Poussin e da linha e os partidários de Rubens e da cor. Esse conflito teve tanto desdobramentos no campo da legitimação teórica quanto na disputa pelo controle político da

² Desde o século XVI o mercado de arte é intenso na Itália e na Flandres católica. Giovanni Battista Della Palla, que atuou na Itália, é um dos primeiros comerciantes conhecidos. Exposições de pintura eram realizadas no grêmio de artistas de Antuérpia, para ser vista pelos colecionadores. Se, na Itália, predominava o sistema de patronato, durante o período do absolutismo, havia também um florescente mercado de arte paralelo que abastecia não apenas o mercado interno, mas também o mercado internacional (FURIÓ, 2000).

Academia. Se os conservadores encabeçados por Le Brun, dominaram a cena por um bom tempo, não tardou o grupo adversário, partidário da cor e representado por Mignard, assumir posteriormente o poder. Esse conflito foi retomado, no século XIX, entre Ingres e Delacroix, e seus desdobramentos acabaram por extrapolar o âmbito estreito da Academia.

Mas é verdade também que Bourdieu reconhece um processo paralelo ao controle estatal, sem precisá-lo historicamente, marcado pelo crescimento de consumidores que abriam espaço para a legitimação de um poder paralelo, com a multiplicação de empresários e produtores de bens simbólicos. Esse processo se acelerou com a Revolução Industrial, o desenvolvimento de uma indústria cultural e a generalização do ensino básico (BOURDIEU, 1982, p.100).

Nesse período, a que Bourdieu atribui a interrupção na formação do campo artístico, ele parece desconsiderar como relevante a mudança fundamental ocorrida na Estética que se afirmava no século XVIII como disciplina autônoma, abandonando a antiga perspectiva normativa em torno do Belo, para adotar o Gosto como objeto principal de investigação. O Belo deixava de ser uma categoria metafísica para tornar-se atributo do juízo subjetivo na estética empirista inglesa. Quando cita a multiplicação de instâncias de consagração em disputa no século XVIII, o autor prefere situar o processo só após a dissolução do sistema de corte, quando a elite aristocrática passou a adotar os padrões da burguesia (BOURDIEU, 1982, p. 100).

O autor também não leva em consideração o fato da crítica ter nascido no interior da Academia Real Francesa, inicialmente como exercício de leitura de obras da Coleção Real, para, depois, se transformar, a partir de nomes como La Font de Saint-Yenne e Diderot, numa atividade autônoma exercida profissionalmente através da imprensa. Em pleno século XVIII, ainda sob hegemonia das monarquias européias, a crítica de arte se apresentou como um instrumento fundamental de comunicação entre o público burguês e as obras expostas nos Salões da Academia, se constituindo, desde então, num dos espaços fundamentais de interação do campo artístico. É bom recordar que, nessa época, nem a monarquia nem a nobreza conseguiam mais dar conta da grande produção dos artistas da Academia, sendo forçados, com isso, a abrir as portas desta para o público burguês, ávido por adquirir signos de distinção que pudessem melhor inseri-lo na ordem vigente. Havia, assim, uma discreta acomodação, na qual ambas as partes cediam: a nobreza, ao permitir que temas burgueses ganhassem espaço no Salão, e a burguesia, que acabava cedendo à hegemonia do “Ancien Régime” ao compartilhar e endossar os valores estéticos da nobreza.

O *status* que o artista do Romantismo se auto-atribuiu, no século XIX, não seria possível sem antes ter havido o enobrecimento da condição artística por ele mesmo conquistado, com grande esforço, a exemplo de Rubens, Velásquez e Le Brun, que galgaram altos postos na estrutura de poder das monarquias absolutistas católicas (LEVEY, 1981). A importância cada vez maior de que fala Habermas, de um espaço público no século XVIII, não pode ser também desconsiderada quando se busca compreender a crescente autonomização do campo de produção artística no século XIX (HABERMAS, 1984).

A ampliação desse espaço público, evidenciado, entre outras coisas, pela multiplicação de jornais e editoras, foi responsável pela abertura das coleções reais européias à visitação, desde Paris até Dresden e Leningrado, com o conseqüente projeto do Museu do Louvre elaborado, ainda, na administração de Luis XVI.

Em resumo, a autonomia do campo, a qual emergiu, de forma plena, a partir do século XIX, na Europa Central, foi produto de um longo processo de luta dos artistas pela formação de um espaço próprio de poder cuja matriz pode ser encontrada até mesmo antes do século XV, com as associações de pintores denominadas S. Lukas, nas quais eram defendidos interesses corporativos diante da Igreja e do Estado. Esse processo sofreu realinhamentos de percurso tanto no Renascimento, com a fundação das Academias que rompiam com o modelo corporativo, como no período do Absolutismo, quando o Estado interveio e monopolizou esse novo espaço criado pelos artistas. O Romantismo e, mais tarde, o que Flaubert e Manet fizeram no mercado do livro e da pintura correspondeu a um novo realinhamento definidor das bases a partir das quais o artista moderno atuaria.

Alguns trabalhos sobre arte no Brasil têm adotado as formulações teóricas de Campo Artístico de Bourdieu, desde a tese de Doutorado de José Carlos Durand, “Arte Privilégio e distinção” (DURAND, 1989), a dissertação em Ciências Sociais da (PUC/SP) de Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula “Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964), até pesquisas de cunho regional, como a dissertação de Marilene Burtet Pieta “A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul” (PIETA, 1995). Algumas restrições a estes trabalhos têm sido apontadas; no entanto, sobre a adequação dos conceitos do autor aplicados a períodos da arte brasileira onde a autonomia do campo ainda não se faz presente nenhuma crítica. A Prof^ª. Maria Lúcia Bastos Kern, por exemplo, observa dificuldades na utilização dos postulados de Bourdieu para períodos anteriores à década de 50, no Rio Grande do Sul, cujo campo artístico ainda se apresentava, como, de resto, em grande parte do país, ainda em formação, no qual as instâncias de produção, circulação e consumo ainda eram

muito frágeis, quando não inexistentes (KERN, 1996). Mas isso não impediu esta autora de ter montado a sua tese de doutorado “Les origines de la peinture “moderniste” au Rio Grande do Sul-Brésil” a partir de balizas teóricas da teoria do campo de Bourdieu. Mesmo não tendo explicitado, ao longo do seu trabalho, as diretrizes metodológicas do autor, a Prof^a. Maria Lucia B. Kern tentou recuperar, na sua pesquisa, aspectos fundamentais da constituição do campo, como o mercado de arte, a crítica de arte, o público, o ensino de arte, as revistas e a criação dos museus (KERN, 1981). Já o trabalho de mestrado da Prof^a. Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula, “Artes Plásticas no Brasil: Modernidade, Campo Artístico e Mercado (de 1917 a 1964)”, por sua vez, teve o intuito de recuperar “a formação de um campo artístico autônomo e de um mercado” no Brasil durante o período de 1917 a 1945 (PAULA, 1990).

Como se pôde verificar no início deste trabalho, a constituição do campo artístico não se deu de uma só vez, por geração espontânea, mas foi resultado de um longo processo de maturação a partir do qual se desenvolveu. Esse processo surgiu na Europa, num prazo de, pelo menos, quatro séculos, até atingir a sua maioridade.

Em países periféricos, a exemplo do Brasil, esse modelo foi assimilado de forma tardia e superficial, mas nem por isso distanciado daquele adotado nos países hegemônicos. Assim como ocorreu na maioria dos países periféricos, o Brasil foi implantando, gradativamente, uma nova estrutura de produção e consumo de arte, desligada da esfera estatal, e que acabou se consolidando durante o processo tardio de industrialização no país.

Se as análises de Bourdieu e Becker centralizam-se em exemplos de sociedades complexas, nas quais a dimensão do conflito, no interior do campo, é bem mais depurado, em função da complexidade de sua estrutura, isso não impede que alguns dos seus postulados possam ser utilizados para outros contextos, que têm nos primeiros o seu modelo e a sua meta de realização. Este trabalho procura recuperar, na periferia de um país periférico, como se deu a reprodução do novo modo de estruturação do campo de produção e consumo da obra de arte. Essa arqueologia da constituição de um campo artístico no Brasil é fundamental para a compreensão e análise da estrutura do campo artístico hoje no país, e isso só tem validade efetiva se se levar também em consideração a situação singular desse campo nas várias regiões do país. Essa é a razão que justifica a elaboração deste estudo monográfico e comparativo entre dois estados nordestinos, ambos periféricos em relação ao eixo Rio-São Paulo. Mas, diferentemente da metodologia da Prof^a. Maria Lucia B. Kern, que de privilegia o estudo comparativo entre a região periférica, no caso, o Rio Grande do Sul, e o eixo Rio-São Paulo, aqui será priorizado o estudo comparativo entre regiões periféricas que viviam graus

semelhanes de estruturação da vida artística e com desafios igualmente parecidos, sem perder de vista o que o ocorria também no eixo Rio-São Paulo e no circuito internacional.

CAPÍTULO 2

IMAGEM E SOCIEDADE: O IMPACTO DAS NOVAS MÍDIAS NAS ARTES PLÁSTICAS

*Desde então eu não parei de me persuadir que a pintura é um
meio de expressão ultrapassado e que a fotografia a destronará quando
a educação visual do público for feita.*
Man Ray

2.1 Novas Mídias e o Deslocamento da Percepção

A década de 30 foi marcada, fundamentalmente, por uma profunda recessão que atingiu todos os países capitalistas. Mas ela também culminou com o aparecimento de várias inovações tecnológicas de repercussão na vida cotidiana de milhões de pessoas, assim como no campo da arte. Com isso, assistiu-se a uma grande reestruturação da percepção visual trazida, desde a virada do século XIX, com a introdução em larga escala da tecnologia moderna do telefone, do automóvel, da luz elétrica e, mais tarde, do rádio e da aviação. Esse processo foi seguido por uma cultura de consumo de massa baseada num ritmo frenético, na sensação passageira e descartável de distrações efêmeras. A percepção estética tornava-se cada vez mais fragmentária e baseada no que Walter Benjamin chama de “choque”, na mudança repentina e constante, no instante fugaz, sendo o cinema a arte que melhor traduzia essa experiência da modernidade (CHARNEY, 2001). O aparelho perceptivo humano se vê bombardeado de forma contínua por estímulos e sensações que já não são possíveis de serem assimilados de forma harmônica, em função da superexcitação dos sentidos. Esse impacto é delimitado pela mobilidade e hipersensibilidade característica do homem das metrópoles, ao qual corresponde uma arte mais centrada na experiência do que na obra em si mesma (VATTIMO, 1991).

Benjamin (1972a) estudou, no seu trabalho das “Passagens”, a repercussão da vida cotidiana das ruas na construção de uma nova percepção humana, nas grandes metrópoles do

século XIX, tomando como ponto de partida, o testemunho de autores como Engels, Allan Poe, Hoffmann e Baudelaire. Benjamin chegou a sugerir que a fatura impressionista a partir de manchas de cor seria um indicativo dessa nova percepção do homem moderno das grandes cidades. Como resposta ao primeiro impacto da fotografia, a pintura teria, segundo este autor, apelado por evidenciar os elementos cromáticos, para reconquistar seus clientes.

A percepção desse homem das metrópoles é definida por Baudelaire como de visão caleidoscópica, visto ser ele, a todo o momento, bombardeado por experiências sensitivas. Ao analisar o pensamento do poeta francês Baudelaire, Benjamin observa que o cinema correspondeu a essa nova necessidade de estímulos do homem cosmopolita. Este, por sua vez, rompe e torna insustentável a antiga posição contemplativa frente à obra de arte tradicional, com a conseqüente dissolução de sua aura provocada pela experiência de choque (BENJAMIN, 1975).

Para Benjamin, a percepção humana se transforma seguindo o modo de existência concreto de cada sociedade, num determinado momento histórico. Ele vê a emergência das massas urbanas e as novas técnicas de reprodução em série como responsáveis pelo deslocamento radical da percepção e da apreciação da obra de arte nas primeiras décadas do século XX.³



Fig. 1. Walker Evans Chicago-EUA, 1947.

³ No Rio de Janeiro, em 1934, anúncios luminosos com inscrições como “A capital das sedas”, a “Fábrica do Elixir Nogueira” e a “Loteria Federal do Brasil” invadiam o espaço urbano desde a Rua do Ouvidor até a Av. Rio Branco, estendendo-se à Av. Beira-Mar, em Botafogo (OS ANÚNCIOS LUMINOSOS...1934).



Fig. 2. Rua do Ouvidor à noite, Rio de Janeiro - Brasil, dec. 30.

O estatuto da obra de arte recebeu também um grande abalo devido à perda do que Benjamin qualifica como atributo fundamental da arte tradicional, a sua aura. Com esse choque, libertava-se dos resquícios de culto que a arte burguesa ainda guardava da tradição religiosa anterior, através de sua versão secularizada, da qual a doutrina da arte pela arte era o seu maior expoente.

Para este autor, o cinema, em particular, havia provocado uma crise geral da arte pelos efeitos de choque. Mas ele lembra, também, que a crise da aura era já um processo anterior antevisto, segundo ele, por Hegel.

Partindo da interpretação de Weber e Simmel de que a racionalidade moderna provoca um desencantamento geral do mundo, Benjamin diz que as técnicas de reprodução deslocam o objeto reproduzido do âmbito da tradição, retirando a arte do seu culto tradicional e, com isso, sua legitimidade. Esse processo de dessacralização conduziria, inevitavelmente, para o declínio a arte, no sentido tradicional (ROCHLITZ, 1992).

Não por acaso o texto de Benjamin foi escrito em meados da década de 30. Nesse momento, ficava claro não só para ele, mas também para outros teóricos da arte, o grande impacto trazido pelas novas mídias para a arte no século XX. Foi nessa época que o cinema atingiu a sua plenitude enquanto linguagem, com a introdução do som e da cor nos filmes. As massas urbanas haviam reorientado, a partir do final do século XIX, a nova situação da esfera artística, na qual o olhar distraído mergulhava na fascinação do torvelinho, deslocando a percepção individual da cultura burguesa, antes concentrada em valores como a beleza, a autenticidade e a unicidade da obra, para a recepção coletiva das salas de cinema e das ruas transformadas em galerias a céu aberto, com a invasão dos cartazes e anúncios luminosos ⁴ em néon (ENTEL, 2000).

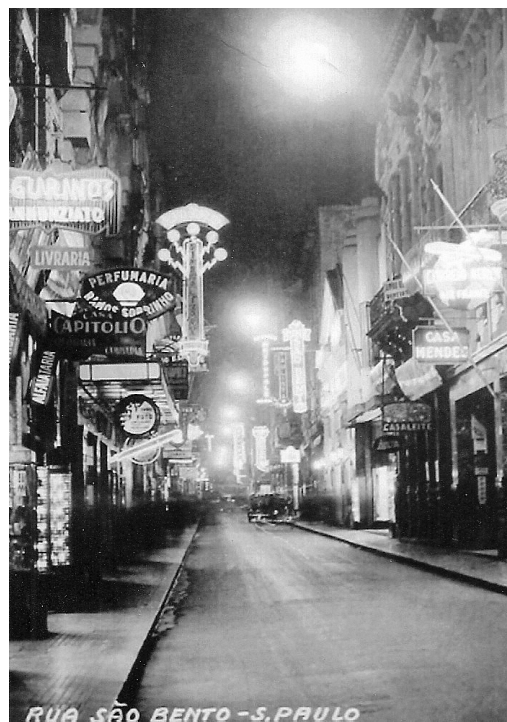


Fig. 3. Rua de S. Bento, São Paulo - Brasil, dec. 30.

⁴ O cineasta soviético Dziga Vertov, ao celebrar “a fantástica legalidade do movimento”, dizia que “nossos olhos se movem como hélice na pluralidade do futuro”. Mas ele não se contentava com o olho humano, que via como limitado. O cineasta propunha um cinema-olho capaz de apreender com maior sincronismo “o caos dos fenômenos visíveis”. Esse olho mecânico seria auxiliar ao olho humano para conseguir captar a velocidade e a pluralidade dos estímulos visuais da modernidade. Caberia ao cine-olho reeducar o olhar humano a partir da organização da vida visível, composta de “fragmentos de energia real”, capacitando-o para a percepção daquilo que ele não consegue mais dar conta pela complexidade, velocidade e fugacidade da vida moderna. (VERTOV, 1975).

Algumas obras-primas do cinema, na década de 20, buscaram traduzir visualmente esse torvelinho que se deu no ritmo da percepção do homem metropolitano, dentre elas “Variedades”, de Dupont, produzido em 1925, “Aurora”, de Murnau, de 1927; e “Um homem com uma câmara”, de Vertov, de 1929. No filme de Murnau, essa “*féerie*” com a qual o personagem do campo é bombardeado ao chegar à metrópole é vista como sedutora e ao mesmo tempo desagregadora dos valores éticos (RONDOLINO, 1977).

A civilização do automóvel teve, igualmente, um papel relevante na percepção da imagem, ao redefinir o espaço público com a colocação de grandes painéis publicitários, em função da circulação dos veículos e dos transeuntes (MOLES, 1974). Já Simmel havia notado que os homens das grandes cidades desenvolviam mais a percepção visual que a auditiva, e que a velocidade dos meios de transporte haviam contribuído para isso (BENJAMIN, 1972b). Segundo o referido autor, a especialização provoca uma pressa que atira a percepção de uma impressão à outra, despertando no sujeito a ambição de guardar, na menor fração de tempo, a maior quantidade de sensações, interesses e prazeres. A fruição de uma exposição de arte guardaria em escala restrita essa excitação, graças à qual o sujeito movimenta-se em minutos pelas mais diversas sensações trazidas pela diversidade de obras expostas. A recepção estética de uma exposição de quadros teria, para ele, a equivalência do consumo de mercadorias oferecidas nos magazines (WAIZBORT, 2000).

Muitos intelectuais europeus apontavam, desde a virada do século XIX para o XX, a crise trazida pela cultura moderna, o progresso da técnica e a emergência das massas. Vários artistas se pronunciaram sobre esses fenômenos, gerando um debate que despertou, mais tarde, a atenção dos teóricos. Na Alemanha, Paul Westheim observou o quanto o cinema e a fotografia haviam aberto os olhos humanos, pois só assim, se pode descobrir um mundo novo e olhar o velho de forma nova. Johannes Molzahn afirmou, por sua vez, que os transportes rápidos, como o automóvel e o avião, além do cinema, chegaram a transformar não só a percepção do homem, mas até mesmo seu físico. Para este autor a multiplicidade e a sucessão de sensações óticas trazidas por esses meios obrigam o olho e a mente humana a uma constante assimilação (LUGON, 1997). De acordo com o artista plástico e fotógrafo Laszlo Moholy-Nagy, depois de um século de fotografia e duas décadas de cinema, “nós podemos dizer que vemos o mundo com olhos inteiramente diferentes”. O fotógrafo Paul Strand também fala de uma nova sensibilidade e refere-se à fotografia como um instrumento dessa nova visão. Ele chega a afirmar, num artigo da revista **Broom**, de 1922, que a câmara fotográfica emergiu na América como “o supremo altar do novo Deus”. Já a fotógrafa

Berenice Abbott, por sua vez, num artigo de 1951, dizia que a existência do mundo parecia estar ameaçada por ser a imagem, cada vez mais, um dos principais meios de interpretação da realidade (TRACHTENBERG, 1980).

Esse debate bastante polarizado assumiu uma intensidade demarcada na década de 30, ao ponto de o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt planejar a publicação de um livro sobre o impacto dos *Mass Media*, cujo título seria **A arte para consumo das massas**, a ser editado em 1936.⁵

O debate acabou ganhando um confronto definido entre Benjamin e Adorno. O primeiro detectou elementos positivos que anunciariam a nova função da arte numa sociedade sem classes, onde não haveria a exclusão das camadas populares; a aura da obra de arte desapareceria pela reprodução em série. Adorno, por outro lado, criticou Benjamin por ter concebido uma oposição rígida entre a arte com aura, referindo-se à arte burguesa do passado, e a arte de massas, concebida esta última como positiva e progressista.

Para Benjamin, em contraste com o apreciador tradicional, que se deixava ser absorvido pela obra de arte, essa é que é absorvida pelas massas, cuja disposição de espírito é marcada pela desatenção, mas, também, por uma posição crítica, segundo ele adquirida mediante o hábito. A nova percepção trazida por esse crítico distraído dessacaliza o mundo, banindo todo transcendentalismo; nesse universo a distância dá lugar à íntima proximidade do real (GASCHÉ, 1997). Adorno, no entanto, afirmava que o filme não deixa mais espaço para a fantasia e o pensamento dos espectadores, como acontecia quando se apreciava um quadro. Se o filme induz à presteza e ao dom de observação, ele também atrofia a atividade intelectual do espectador, em função do ritmo veloz das imagens na tela (ADORNO, 1986).

Haverá uma convergência, na segunda metade dos anos 30, de estudos teóricos que procuravam avaliar o significado e as implicações das mudanças operadas no campo das mídias. Aliás, toda a década de 30, é pois um momento de reflexão para a compreensão do poder e do alcance dessas mídias, às vésperas de um novo conflito mundial.⁶

⁵ Nesse livro constariam os ensaios de Benjamin sobre a obra de arte, o de Adorno sobre o Jazz, um de Krakauer sobre novelas policiais, um de Bloch sobre arquitetura e revistas ilustradas, e uma introdução de Horkheimer (RUDIGER, 1999).

⁶ Em 1936, Gisele Freud publicou o seu ensaio “A fotografia na França no século XIX” sob uma ótica sociológica. No ano seguinte, foi a vez de Beaumont Newhall lançar a sua **História da Fotografia** como catálogo à mostra do MOMA “Photography 1839-1937”. Antes dele, porém, o austríaco Josef Maria Eder já havia editado, em 1932, sua **Geschichte der Photographie**. Em 1940, o MOMA abriu uma curadoria específica para a fotografia no seu acervo. A fotografia ganhava *status* universitário e

Enquanto a produção pictórica fora direcionada, na sociedade burguesa, para a aquisição e contemplação solitária, o cinema surgiu não apenas como criação coletiva, mas como elemento carente de uma recepção de igual natureza, face aos altos custos de sua produção.

Com o aparecimento da fotografia e, depois, do cinema, a arte perdeu, cada vez mais, o valor de culto herdado de sua antiga função sagrada, para ganhar em valor de exposição.

Na pintura, o observador é entregue à contemplação e às livres associações, enquanto o modo de recepção do cinema pressupõe a distração e choque sucessivo de imagens, mais próximo, segundo Benjamin, dos perigos da vida moderna e mais adequado às mudanças da percepção, trazidas pelos novos estímulos das ruas. Por isso mesmo, este autor não só percebe uma grave crise na pintura, como chega à conclusão de que “nada garante a sua duração eterna”.

Essa crise da pintura provocada pelo impacto das novas mídias se deu de forma aguda em regiões nas quais o mercado local estava ainda no início de sua constituição. Noutros centros urbanos, em que um incipiente mercado de arte havia se formado, a tendência foi de estagnação, sem maior expansão nos segmentos médios da população que passaram a consumir reproduções de obras de arte ou objetos decorativos no lugar de quadros. Estes deixaram de ser signos importantes de distinção, como foram na sociedade brasileira, entre os anos 1880 a 1925. A banalização da imagem publicitária, fotográfica e cinematográfica relativizou o papel distintivo que a pintura adquirira na sociedade burguesa, enquanto a penetração da arte moderna foi demasiadamente lenta e restrita a pequenos círculos de elite intelectualizada, incapazes de amortecer, imediatamente, o impacto no campo imagético trazido pelas novas mídias nas áreas periféricas de consumo de obras de arte que há poucas décadas vinha se constituindo.⁷

Segundo Benjamin (1985), o cinema trouxe para o homem moderno uma imagem bem mais íntima e significativa da realidade, em contraste com a da pintura, essa mais global,

conseguiu entrar também em espaços tradicionais, como a Academia Nacional de Belas-Artes do México, onde lecionou, entre 1938-40, o fotógrafo Manuel Alvarez Bravo (1997).

⁷ O que ocorreu a partir dos anos 20 e 30 foi que as imagens passaram a ser mais numerosas, diversificadas e intercambiáveis, como se participassem de um movimento único. Nesse sentido que passou-se a se designar o século XX como “a civilização da imagem”. Os cruzamentos, as trocas e as passagens das imagens tornaram-se cada vez mais comuns entre aquelas da publicidade, do cinema e da imprensa. A retração do sistema tradicional de pintura que antes monopolizava, em grande parte, a produção das imagens só pode ser bem compreendida a partir desse fenômeno interconectado de mídias que ganhou força especial a partir dessa fusão e cuja gênese se deu nos anos 20 e 30 do século passado (AUMONT, 1993).

não se atendo à dimensão particular e fragmentária captada pela câmara cinematográfica, através de seus vários planos.

Em 1914, um crítico já afirmava na revista **Le Film** que o cinema havia se implantado de tal forma nos hábitos, que era difícil distinguir se as dores eram verdadeiras e as alegrias reais, ou tão somente produto da câmara. Anatole France, mais pessimista, dizia que a sétima arte materializava o pior ideal popular, e que o seu aparecimento marcava o fim de uma civilização (HERBIN, 1946). Para o teórico do cinema Bela Balázs (1983), o impacto da película corresponderia ao da invenção da imprensa; por isso, ele previa, ainda na década de 20 do século passado, que o cinema abriria um novo caminho para a cultura, ao tornar o homem novamente visível, sendo também um instrumento de união entre os povos, ao torná-los familiares uns dos outros.

2.2 O Cinema, o Realismo e a Pintura

O cinema foi, certamente, desde o seu nascimento, em 1896, até 1946, o mais influente entre os veículos da indústria cultural. Ele se tornou o carro-chefe da cultura do entretenimento, a marcar, de forma profunda, o século XX e a cultura de massas. A imagem artística, conseqüentemente, sofreu um duplo deslocamento, principalmente a partir dos anos 30 do século passado: primeiro ao assistir à consolidação da poética realista, por demandas das massas urbanas; e, segundo, ao submeter-se à banalização da obra de arte, denominada por Walter Benjamin “a perda da aura da obra de arte”, com a difusão dos meios técnicos de reprodução em série e a destruição do caráter único do objeto artístico.

Abraham Moles registrou o influxo dos diferentes modos de comunicação visual sobre a sociedade, a qual segundo ele, segue, em função do tempo, uma curva logística, com cada modo sofrendo com o tempo, uma saturação que dá lugar a um novo processo. Assim, a fotografia expandida e consolidada entre 1860 e 1900, recebeu o impacto do cartaz, por volta de 1900, que, por sua vez, foi ultrapassado pelo cinema, entre os anos 20 e 40 do século passado. (MOLES, 1974).

A crise da pintura veio se intensificando entre 1850 e 1940, a partir dos sucessivos impactos trazidos pelas novas mídias visuais, como a fotografia, o cartaz e o cinema. Contudo, as artes plásticas procuram sobreviver, interagindo e incorporando aspectos dessas novas modalidades de comunicação visual, a partir de reformulações no plano formal, sem conseguir conter o grande abalo que essas mídias provocaram na gradativa retração do mercado de arte, a partir do redirecionamento do olhar dos consumidores e do novo papel da imagem na vida moderna.

Se a primeira onda da fotografia ajudou a conduzir a pintura do realismo até o impressionismo, a entrada dos cartazes empurrou a pintura para a bidimensionalidade e as cores puras, como ocorreu nos trabalhos gráficos de Cherét, Toulouse Lautrec e Bonnard, os quais já anunciavam, no final do século XIX, as primeiras vanguardas do século XX, como o movimento fovista e o expressionismo.

Da mesma forma, a volta ao realismo dos anos 30 na pintura que, em geral, é apontado como produto da estética dos regimes totalitários, não seria compreendida sem a entrada do cinema sonoro, seguido do cinema a cor, que conduziram o discurso cinematográfico para um maior verismo.

Essa terceira onda de choque sobre a pintura, impacto trazido pelo cinema depois da fotografia e do cartaz, não apenas empurrou as artes plásticas para um retorno à ordem da representação realista, como também provocou uma forte contração no mercado, que já vinha sofrendo com a recessão dos anos 30.

Se, no início do século XX, havia uma nítida delimitação de públicos, em função das classes sociais, do padrão de educação e mesmo da idade de seus integrantes, a partir dos anos 30 surgiu uma produção cultural de tendência niveladora, dirigida a todos, e que se fazia presente tanto no rádio e no cinema, como na imprensa. Magazines, a exemplo da **Paris-Soir e Ja Vu** (1928-1940), na França, e **Life** (1936-1972), nos EUA, pretendiam atingir a todos os leitores, desde os mais cultos até os de escolaridade mais elementar.

O cinema foi o principal veículo dessa nova cultura, cuja pretensão era atingir, indistintamente, nos seus circuitos de distribuição, os mais diversos segmentos de público, desde o urbano até o da área rural. As fronteiras antes existentes, entre a cultura tradicional, a cultura operária e a camponesa, com públicos até então definidos por tradições próprias, foram rompidas pelo aparecimento do cinema, que invadiu tanto nos centros urbanos como nos vilarejos rurais, os espaços mais valorizados na geografia da cidade, trazendo um produto

industrialmente produzido e de tendência homogeneizante e cosmopolita. Por conseguinte, as elites provincianas começaram a perder *status* e o monopólio cultural. A cultura regional e particular cedia espaço para uma outra de feição transnacional, já que os filmes pretendiam atingir não apenas o público norte-americano, mas, também, o público mundial. Temas locais e folclóricos foram assimilados de forma eclética pelos roteiristas; neles, o sincretismo e a homogeneização eram a marca dominante para conquistar o maior número de platéias possível em todo o mundo, ao mesmo tempo em que se tomava cuidado para não abordar temas que pudessem ferir suscetibilidades culturais locais (MORIN, 1967). O cinema representou ainda, o espaço privilegiado de reflexão para os embates da modernidade, onde os vários grupos sociais buscaram se ajustar ao impacto trazido pelas inovações tecnológicas na esfera social. Alguns autores, a exemplo do teórico de cinema Siegfried Kracauer, viam na sétima arte um potencial emancipador, pela sua dimensão pública (HANSEN, 2001).

A sedução da cultura de massa, e do cinema em particular, se fez não apenas pela utilização medida de um repertório mínimo, estatisticamente testado por platéias heterogêneas e por temas, situações, formas e gestos fundados na redundância, mas, principalmente, através do apelo esteticista da gratuidade e do encantamento do jogo presente nos cantos, nas danças, nas imagens e nos cenários apresentados. A cultura foi assumida como uma indústria que buscava retomar a união dos domínios da arte erudita com a arte popular, a partir de objetivos explicitamente voltados ao lucro, produzidos do alto e direcionados aos consumidores. Por essa razão, autores como Horkheimer e Adorno vão preferir o termo Indústria Cultural, para excluir qualquer interpretação que possa caracterizar essa produção como tendo surgido espontaneamente das massas (ADORNO, 1986).

O ponto alto das vanguardas nas artes plásticas coincidiu com o primeiro momento na história do cinema, quando esse era identificado como o lazer das classes populares da periferia, ou seja, até aproximadamente 1914, com as películas de curta duração exibidasem sua maioria, nas quermesses e nas primeiras salas de exibição. Assim, segmentos da burguesia mais sensíveis ao processo de modernização que conduzia a uma sociedade e cultura de massa passaram a apoiar as vanguardas artísticas como signos de diferenciação e de distinção, tanto em relação à burguesia tradicional, como também ao gosto e consumo popular, preferencialmente voltados ao realismo cinematográfico. Mas, com a conquista de amplos setores da classe média pelo cinema, seduzidas pelo aperfeiçoamento técnico e estético dos grandes estúdios cinematográficos, o impacto da nova visualidade trazida pelas películas

haveria de forçar a produção plástica a redirecionar sua criação para uma volta aos códigos de representação verista.

O realismo, portanto, ganhou força a partir dos anos 30, com a busca de identificação do leitor e espectador com o herói. No cinema, isso se deu, principalmente, a partir do aparecimento da película sonora, quando as situações dramáticas passaram a ser apresentadas a partir de quadros mais verossímeis, e a performance do ator ganhou maior naturalidade. O *happy end*, elemento significativo junto ao culto ao herói, presente tanto no cinema como no romance popular moderno, pretendia substituir, a partir de uma abordagem estético-realista, a redenção prometida pelas religiões tradicionais por uma felicidade sempre possível na terra. No campo das artes plásticas, ao mesmo tempo em que a década de 30 assistia à consolidação, em alguns círculos da vanguarda artística, de correntes da pintura abstrata como uma nova forma de iconoclastismo, a imagem realista era defendida como um projeto político ideológico por setores da burguesia liberal, a exemplo dos Guggenheim, em Nova York. Ela ganhava força a partir dos novos veículos de comunicação de massas, que exerceram forte presença não apenas no realismo socialista e na arte nacional-socialista, como também em pintores norte-americanos, como George Tooker, Edward Hopper, Raphael Soyer; em ingleses, a exemplo de Meredith Franpton; em italianos, a exemplo de Renato Gutoso; em holandeses como Dick Ket e John Mekink; e em franceses, a exemplo de Balthus. Esse processo de retomada dos postulados da arte tradicional, detectada desde os anos 20 e fortemente adotada nos anos 30, foi percebida Moholy-Nagy, artista da vanguarda construtiva, como sendo resultado da influência do cinema e da fotografia, para os quais essas tendências haveriam de convergir:

Do mesmo modo, podemos considerar, com alguma prudência, alguns dos pintores que hoje trabalham com meios descritivos e realistas (neoclassicistas e veristas) como precursores de uma nova representação visual, que em breve utilizará apenas meios técnicos de natureza mecânica. (BENJAMIN, 1985, p. 105).

Esse fenômeno, que atingiu todos os centros da arte de vanguarda, foi denominado de “Retorno à Ordem”, e abarcou, até mesmo, membros destacados da arte moderna, como Derain, Picasso, Matisse e Carrá, ora dirigindo-se à tradição realista, ora revisitando a pintura do passado, como a dos quatrocentos, a exemplo de Metzinger e Lhote ou mesmo como Severini e Gleizes com a pintura cristã da alta Idade Média (MOROSINI, 1985). Na Itália, ele

se deu em torno do grupo milanês denominado “Novecento”, defensor declarado da bandeira segundo a qual era necessário reunir-se à tradição (HUYGUE, 1970). Essa tendência, trazida por migrantes ao Brasil, marcou o Grupo Santa Helena, de São Paulo, que dominou a cena paulista dos anos 30 e 40.⁸

O termo foi criado por Jean Cocteau, em 1926, e abarcava uma tendência predominante em toda a Europa (MALPAS, 2000), apesar das diferenças que separavam a “Neue Sachlichkeit” do “verismo” alemão da pintura francesa de Balthus e do neo-realismo holandês de Willink, Dick Ket e Mekink, do neoclassicismo do inglês Meredith Frampton, ou do nacional-socialismo de Adolf Ziegler. A pintura verista alemã dos anos 20 ainda dialogava com a tradição expressionista, mas que o neo-realismo holandês preferia explorar a tradição da pintura flamenga, aliado a um diálogo com o surrealismo. A arte nazista da Alemanha dos anos 30, voltava-se, predominantemente, para o neoclassicismo e o idealismo da tradição germânica oitocentista, enquanto a pintura norte-americana retomava a tradição realista nacional.

O retorno ao realismo se dava de distintos modos e matizes, mas tinha uma matriz comum que não pode ser entendida apenas pelo apelo político às massas, feito pelos totalitarismos, mas, sobretudo, pela estratégia que norteava a Indústria Cultural nos anos 20 e 30, sendo as propostas do realismo dos stalinistas e nazistas apenas seus caudatários. Essa foi certamente, a razão pela qual os pensadores da Escola de Frankfurt dedicaram tanta atenção ao tema da Indústria Cultural, pois eles percebiam sua íntima conexão com a emergência dos projetos totalitários e suas práticas políticas.

Assim, encontramos, também na Alemanha, o hiper-realismo dos pintores nazistas Udo Wendel e Adolf Wissel, que tinham muitos pontos em comum com o trabalho do norte-americano Edward Hopper, da mesma época. Por sobre as diferenças ideológicas que separavam esses artistas, está presente, de forma evidente em suas obras, o impacto da nova visualidade trazida pela fotografia e pelo cinema nos anos 30 (ADAM, 1992). Por outro lado, quando se observa o quadro “A defesa de Petrogrado”, de 1927, do soviético Alexandre Deïneka, não se pode deixar de reportar, de imediato, às imagens do cineasta Serguei Eisenstein e do seu filme “Outubro”, realizado no mesmo ano (DEÏNEKA, 1982).

⁸ Sobre essa arte de consenso, o crítico Geraldo Ferraz comenta o seguinte, em artigo reproduzido no **Diário de Notícias**: “Deve-se admitir hoje que a arte moderna dos expressionistas, cubistas e surrealistas já estabilizou o seu padrão desde 1925, aproximadamente, a fórmula de um ‘novo-realismo parece ter contido o dinamismo experimental da jovem pintura’. Isso, contudo, não quer dizer que todos os pintores modernos se conciliem dentro dessa fórmula...” (FERRAZ, 1943, p. 2).



Fig. 4. Deineka. “A defesa de Petrogrado”, óleo s/tela. 1927.

Discípulo do pintor brasileiro Lucílio de Albuquerque, o cearense Vicente Leite, ao comentar os salões nacionais de 1931 e 1933, afirmava que a radicalidade do primeiro, que "encheu de caos os meios mais cultos" era motivada, em grande parte, pela desorientação dos artistas face à entrada das novas mídias:

É que a arte, como a literatura, se tornaram insuficientes para concorrer com o progresso dos processos mecânicos de reproduzir a natureza. A fotografia e o cinema vieram ocupar entre as artes, o lugar em que se assentavam os artistas medievais. (O XXXIX SALÃO, 1933. Não paginado).

O que o artista acaba defendendo e que será uma tendência muito forte e paralela à produção acadêmica e moderna é uma arte de compromisso. Nesse contexto, uma das maiores representantes apontadas, a pintora Georgina de Albuquerque, conciliava a tradição da Academia com alguns aspectos da arte moderna. Seus trabalhos, nos anos 30 e 40 absorveram, dentro do legado acadêmico, a utilização da cor feita pelos fovistas franceses. Em alguns

momentos, a artista se aproxima, nos anos 30, da arte de Di Cavalcanti. Um comentarista da revista **O Cruzeiro** assim se expressou sobre a arte da artista que, segundo ele, tendia ao modernismo:

Mas com as restrições impostas pelas tendências a que se filiou, e particularmente, pelo processo de purificação dos pecados do convencionalismo que progressivamente vai patenteando em seus trabalhos, a senhora Georgina de Albuquerque pode figurar sem dificuldade no número dos modernos pintores brasileiros. (PINTORES BRASILEIROS, 1936. p. 26 e 27).

Essa produção a meio caminho entre a Academia e as correntes modernas, representada, no grupo Bernadelli, por Manuel Santiago, Malagoli e Rescala, e, fora dele, por Teruz, no Rio de Janeiro, por João Fahrion, no Rio Grande do Sul e por Gastão Worms, em São Paulo, pode ser considerada uma arte de conciliação, paralela ao que na arquitetura se entende hoje por proto-modernismo e que só agora começa a despertar a atenção dos historiadores. A revista **Ilustração Brasileira** reproduziu algumas dessas obras “anfíbias”, nas quais artistas acadêmicos buscavam assimilar alguns maneirismos da arte moderna, a exemplo também de Henrique Cavalleiro e Haydée Santiago (ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1935).

Essa tendência tinha o apoio do crítico conservador Flexa Ribeiro, que chamava essa aproximação da arte acadêmica com a arte moderna de “reação moderadora” e cujos melhores representantes, em seu juízo, eram Manoel Santiago, A. Galvão e Armando Viana, o “pequeno grupo de audaciosos... da tradição.” (RIBEIRO, 1931).

Num artigo da **Revista da Semana**, de 1938, o crítico Galvão Queiroz assim comenta e descreve o fenômeno que estava ocorrendo:

... veio o recuo, inevitável, chegou a hora da fadiga, do desejo de um meio-termo, a necessidade de um ponto de equilíbrio... Modernos e antigos hoje co-existem e quase confraternizam, como que compondo faces opostas, mas necessárias da arte. (QUEIROZ, 1938. Não paginado).

Mais tarde, o Crítico Geraldo Ferraz, partidário da arte moderna, fez restrições a essa voga no Salão de 1944, por achar que os modernos, para ganharem prêmios, estavam fazendo muitas concessões, tendo sugerido a criação de um Salão Moderno independente (FERRAZ, 1944).

Foi essa produção que, no primeiro momento, passou a ser assimilada no Salão Nacional com a premiação de Rescala e Malagoli. Essa arte de conciliação, na qual o realismo era recuperado, devia-se, em grande parte, a um recuo tático dos artistas plásticos diante das novas mídias e, ao mesmo tempo, a uma estratégia para conquistar compradores pouco acostumados a inovações, mas à procura de algo novo.

A proposta das vanguardas do início do século de uma arte em ruptura total com a representação mimética parecia haver soçobrado, e o mercado de arte era um indicador disso junto ao público, principalmente quando se abateu a crise econômica, nos idos da década de 30. Por questão de sobrevivência face à retração do mercado, tanto artistas acadêmicos como artistas modernos acabaram recuando de suas posições, em busca de um compromisso. Na verdade, esta década é toda ela a busca, por todos os lados, de compromissos para se evitar o pior; nesse período, na maioria das vezes, a sinceridade não era o denominador comum, daí porque a maioria desses compromissos acabou desagradando a todos, tanto a acadêmicos quanto aos modernos...

Isso não era apenas um fenômeno brasileiro; ele se repetia na maioria dos países onde havia academias: no período chamado de “Volta à Ordem”, que correspondeu, aproximadamente, ao intervalo de tempo entre 1925 e 1945, os modernistas se academizavam e os acadêmicos se modernizavam, buscando ambos um denominador comum, face ao impacto das novas mídias. Nos lugares onde o campo artístico ainda se encontrava em processo de construção, como na maioria dos países periféricos que gravitavam artisticamente em torno da Europa, isso representava a garantia de preservar um espaço para a retomada do mercado de arte, diante do limitado universo de informação dos colecionadores locais, que ainda guardavam uma imagem muito viva e referencial da Academia.

Esse redirecionamento no campo da pintura teve também a marca da recessão econômica dos anos 30. Se a crise de 1929 foi logo superada nos EUA, no setor do mercado europeu de arte antiga o mesmo não aconteceu. Nesse, local privilegiado das inovações no campo artístico, a recuperação foi lenta e várias galerias foram fechadas com grave repercussão para os jovens artistas dependentes do mercado de arte (MONNIER, 1995).

Ao fazer um balanço, em 1949, da geração francesa nascida entre 1900 e 1910, o crítico René Huyghe caracterizou o período de 1930 a 1945 como sendo, basicamente, de volta à tradição, desde os neo-humanistas até o grupo “Forces Nouvelles”, cuja exposição de 1934 os lançou no mercado. Para Huyghe, só com o final da guerra emergiu um grupo de jovens artistas, representado por Bazaine, Estève, Pignon, Tal Coat e Manassier, preocupados

em retomar as pesquisas da pintura abstrata iniciadas por Kandinsky desde 1919 (HUYGUE, 1949).

Malgrado as diferenças de todos esses caminhos e motivações programáticas de cada corrente nacional, é nítida a preocupação, em todas elas, de retomar a tradição ocidental da pintura figurativa e ilusionista. Alguns autores apontam essa retomada da tradição como uma reação às vanguardas artísticas depois da tragédia da primeira guerra mundial (HUYGUE, 1970); outros, ainda, comom uma contaminação ideológica dos programas estéticos totalitários do nazismo e do stalinismo.

O muralismo, inicialmente lançado, no século passado, pelos mexicanos, por volta de 1910, a partir dos trabalhos da Escola Preparatória Nacional, com grande repercussão nas décadas seguintes em vários países e, principalmente, nos EUA, não pode ser pensado apenas como um produto de um projeto socialista de democratizar a cultura para as massas populares. A monumentalidade das telas e murais nos anos 30 e 40 deve ser também avaliada como uma resposta dos pintores à tela gigantesca dos palácios do cinema e aos cartazes publicitários em grande dimensão afixados nos edifícios. A grande escala dos quadros da geração *Acting-painting* do pós-guerra, traduz, igualmente, o esforço da pintura de responder à hegemonia da tela brilhante do cinema e dos *outdoors* luminosos, que expunham dezenas de imagens em movimento por minuto. Não foi por acaso que a pintura mural ganhou importância em vários países tão distantes nesse período, a exemplo do Brasil e da Noruega (HUYGUE, 1970). Até mesmo o quadro “Guernica”, de Picasso, com sua escala grandiosa, buscou traduzir, a partir do repertório das vanguardas de sua época, as imagens que o público dos anos 30 recebia dos telejornais, nas grandes redes de cinema. Esse mesmo quadro havia sido elaborado a partir de uma imagem de guerra estampada na primeira página do **Ce soir** de 1º de maio de 1937, com a matéria “Guernica em Chamas” (DEBRAY, 1993). Alguns especialistas apontam que a monocromia do quadro se deve ao impacto das imagens fotográficas sobre o artista. Por sua vez, a forma monumental que o quadro adquiriu, sob encomenda do governo republicano para a Feira Mundial de 1937, em Paris, reflete a dimensão das telas de cinema nas quais os cinejornais eram apresentados.

Por outro lado, a intervenção estatal de amparo aos artistas plásticos no período, do *New Deal*, durante o governo de Roosevelt, nos EUA, deve ser entendida como uma resposta do Estado à avassaladora presença da cultura de massas, que desestruturava os tradicionais circuitos artísticos, e não apenas como projeto de apoio social face ao desemprego em época de recessão. O individualismo do artista cedeu lugar, nesse momento de crise, ao surgimento

de associações, como o “Comitê de Assistência dos Artistas de Nova York”, ou de pequenos grupos e associações, como o “grupo Santa Helena” e o CAM na São Paulo dos anos 30. Esse foi um fenômeno mundial, numa época de incertezas na qual o artista tentou sobreviver mediante entidades de classe ou, simplesmente, participando de grupos de amigos artistas.

A técnica cinematográfica do *close-up*, amplamente empregada por Siqueiros e trabalhada no Brasil por Portinari, nos murais do Monumento Rodoviário, revelam quão forte representou a nova visualidade trazida pelo cinema às artes plásticas. Siqueiros, inclusive, propusera aos pintores, em 1919, voltarem-se para o cinema com a intenção de registrar os acontecimentos revolucionários (FABRIS, 1990).

Outro aspecto constitutivo da cultura de massa é a espetacularização presente não apenas no cinema, mas igualmente nos veículos de informação. A dramatização e o sensacionalismo invadiram o noticiário e a mitologização dos personagens; atores de cinema foram transpostos para a técnica de redação da notícia quando essa delimitava fatos reais do cotidiano. A tragédia do dirigível Hindenburg, filmado e fotografado em detalhes, transformou-se num grandioso espetáculo de imagens nunca visto até então. Nada na pintura, até aquele momento, poderia igualá-lo em força impactante. O culto aos novos ícones trazidos pelo cinema teve também uma grande repercussão no campo da publicidade, através do qual modos de consumos e produtos passaram a ser divulgados em escala planetária. Gestos, poses, roupas e comportamentos eram ditados tanto pelo cinema quanto pelos cartazes publicitários e magazines. A cultura de massa dos anos 30 permeou-se da intimidade da vida cotidiana como nunca havia acontecido nos processos civilizatórios anteriores, provocando um grande deslocamento na forma de conceber as artes visuais até então. O encanto pelos meios de representar fielmente a realidade sobrepujou o interesse pelo referente, e a realidade tornou-se secundária em relação à imagem simulada. A representação, portanto, mostrou-se mais importante que a experiência e a realidade. Começou a ser vista pela ótica legitimadora da imagem registrada. O real foi encarado por aquilo que pudesse ser traduzido em imagens. É nesse sentido que o século XX passou a ser concebido como o século da imagem que teve na década de 30 a sua fase de consolidação.

A presença massiva do cinema, acompanhada das revistas ilustradas e de cartazes espalhados pelas vias públicas, puseram em cheque, ao mesmo tempo, a visualidade até então trabalhada, como também a narrativa tradicional do teatro e da literatura. A inflação icônica banalizou como nunca a imagem reproduzida. As ruas tornaram-se, com o cartaz ilustrado, uma galeria a céu aberto, onde a fotografia ganhou espaço privilegiado. Por sua vez, a

velocidade na montagem fílmica logo seria incorporada pelo teatro, através de recursos de iluminação e cenografia, assim como a literatura adotaria cortes e *flashbacks* moldados na narrativa cinematográfica.

Pode-se mesmo falar em uma dissolução do sistema tradicional de artes, na qual não apenas as artes visuais, como a pintura e a escultura, foram seriamente abaladas, mas, igualmente, o teatro, ao entrar em grave crise com a entrada das películas sonoras (COSTA, 1987). Enquanto o cinema era um dos poucos setores que sobreviviam à depressão nos idos dos anos 30, o teatro sofria não apenas com a recessão, mas também com o brutal choque da concorrência de Hollywood e das novelas radiofônicas. Muitas casas de espetáculos foram transformadas em cinemas, face às inúmeras falências. A quebradeira generalizou-se no setor, com exceção de países como a URSS, que subsidiava, por questões políticas, a atividade teatral (WICKHAM, 1996). O Federal Theatre Project, durante os anos Roosevelt, tentava compensar, nos EUA, esses fatores, financiando mais de 800 tipos de produção teatral no período de 1935 a 1939 (BROWN, 1997).

Desde a segunda década do século passado, o cinema deixava sua marca na pintura futurista e atraía, na década de 20, artistas plásticos, como Leger, Picabia, Man Ray, Salvador Dali e diretores de teatro, a exemplo de Piscator, que experimentaram o cinema como suporte complementar para seus respectivos trabalhos artísticos. O impacto, no pintor Leger, foi tamanho, a ponto de ele confessar que o cinema o havia desorientado, fazendo-o pensar em abandonar a pintura (DEBRAY, 1993). Ao comentar o seu filme “Ballet mécanique”, ele disse que filmes como o seu e o “Entr’acte”, de René Clair e Picabia, eram uma vingança dos pintores e poetas ao cinema e a sua narrativa convencional, ao destruírem o argumento descritivo (LÉGER, 1965). O tema do próprio cinema não passou despercebido pelos artistas, conforme se pode verificar na obra do pintor norte-americano Reginald Mash, ora quando apresenta a fachada de um cinema cheio de cartazes e de excitados espectadores ansiosos por entrar na sala de projeção, ora quando apresenta prostitutas se oferecendo em vitrines nas ruas de Nova York e evocando a mulher fatal, tão abordada no cinema dos anos 30 (HASKELL, 1999).

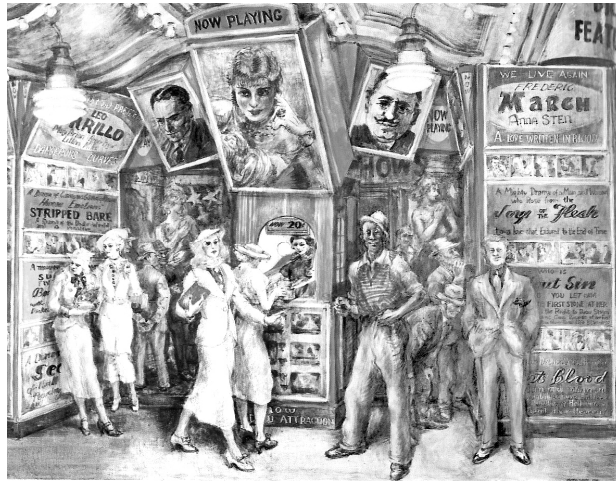


Fig. 5. Reginald Marsh. "Twenty Cent Movie". Têmpera s/ papel 30 X 40 cm, 1936.

O cinema, especialmente o norte-americano, desempenhou um papel nunca visto de criar coesão através de mitos e sonhos unificadores, substituindo as antigas tradições culturais, durante o período da depressão. Foi exatamente entre os anos 1930 e 1940 que ele atingiu o ápice em popularidade. Esse destaque se manteve até 1946, quando, a televisão foi aos poucos minando a importância do cinema enquanto veículo da cultura de massa (SKLAR, 1978). Para Edgar Morin, ele dispunha do encanto da imagem, a revalorizar as coisas banais do cotidiano e ao isolar o espectador na obscuridade e dissolver as resistências da vida real, abrindo espaço, como nunca havia acontecido com a imagem, para o mundo do mito, do sonho e da magia (MORIN, 1983).

2.3 A Redefinição do Espaço Interno das Casas

Esse processo coincide com a emergência da classe média, no período de 1930 a 1950, e a ampliação do setor terciário nas economias centrais, com o respectivo deslocamento do gosto no campo imagético. Esse segmento da sociedade não estava mais preocupado em reproduzir os antigos padrões de distinção da burguesia liberal, que tinha na pintura um de seus mais fortes pilares. Possuir objetos como automóvel ou geladeira passou a ser mais

importante para a classe média, não apenas como utensílios úteis, mas como ícones de distinção social. As imagens antes cultuadas no interior das residências burguesas, na virada do século XIX para o XX, foram aos poucos perdendo a importância face à multiplicação das gravuras trazidas pelas revistas e pelo cinema. Essas residências, abarrotadas de objetos e quadros, começaram a se despojar deles e a substituí-los por aparelhos modernos, como o rádio e a vitrola no espaço nobre das salas.

Por influxo do projeto estético da arquitetura moderna, desde Loos, as decorações externas e internas das habitações cederam lugar, a partir dos anos 20 do século passado, a um gosto sóbrio, segundo o qual poucos objetos passaram a definir o espaço interno das casas. Nos anos 30, o *Art Déco* absorveu e universalizou, através da arquitetura e do *design* de móveis e objetos, parte dessa sobriedade defendida pelos ideólogos da arquitetura e do *design* modernos.

A casa começou a deixar de ser o centro de referência, com a popularização do cinema. O lazer público, o estar na rua se transformaram, cada vez mais, num hábito tanto de homens como de mulheres, essas últimas motivadas pela difusão do ideário feminista, espalhado desde os anos 20, e pelo direito ao voto há pouco conquistado. A casa foi identificada como sinônimo de tradição, controle, e a rua como espaço da liberdade, da novidade e da informação. Decoradores e arquitetos tentaram adaptar o espaço doméstico a esse novo tempo, despojando-o de objetos decorativos em excesso, das pesadas cortinas que guardavam, na penumbra, imagens pintadas para deleite privado. O espaço interno se tornou, assim, arejado, com poucos móveis. Uma nova estratégia se formou para reter as pessoas na casa: o rádio era o instrumento a partir do qual se podia conhecer o que se passava no mundo, estando-se, ainda, no espaço protegido da casa.

Esse fenômeno foi irradiado dos centros hegemônicos à periferia e adaptado em maior ou menor velocidade, na proporção em que as formas mais avançadas do capitalismo penetravam nessas regiões mais afastadas. Walter Benjamin chegou a comentar, numa carta endereçada a Scholem, em 15 de março de 1929, que o século XX “com sua porosidade, transparência, luminosidade e ar livre, colocou um ponto final no sentido de viver antigo”. Por outro lado, os projetos das vilas de Corbusier contrastavam com o espaço claustrofóbico das residências do século XIX, enquanto a opção de transparência substituíva a visão burguesa de privacidade (BUCK-MORSS, 2001).

Benjamin lembrava que a pintura já apresentava sinais de crise quando saiu dos recintos privados para retratar os grandes panoramas no século XIX. Para ele, o aumento do

raio de alcance dos transportes tinha relativizado a importância informativa da pintura, com a multiplicação de vistas da fotografia, as quais vieram substituir os antigos panoramas pintados (BENJAMIN,1972).

Os quadros e as esculturas, antes com uma função na casa burguesa tradicional de objetos de contemplação e devaneio, destinados para um espaço fechado e voltados a conversas íntimas nos círculos intrafamiliares e profissionais da burguesia, foram, aos poucos, perdendo importância com a banalização da imagem que, cada vez mais, fugia dos espaços confinados para a rua.



Fig. 6. Interior de casa brasileira década de 30/40

O antigo hábito já não estava mais afinado com a nova percepção trazida pelas novas mídias, uma vez que a imagem pictórica se empalidecia diante da iluminação ofuscante das grandes cidades. Por sua vez, a arte moderna pressupunha o domínio de novos códigos de representação que demandavam uma intimidade com as sub-culturas das vanguardas artísticas e a mediação de *marchands* especializados e críticos profissionais, ainda escassos nos anos 30, principalmente nos países de economia periférica.

Ao analisar o impacto da fotografia na propaganda política, em escala mundial, Claude de Santeul escreveu, em **La revue française de photographie**, em 1934, que havia uma íntima relação entre as massas urbanas e a fotografia, e um visível declínio das “artes manuais da pintura”, vista por ele como arte do diletante, do rico, tornada incompreensível e,