

HISTORIA SOCIAL DAS ARTES PLASTICAS NO BRASIL
1920 - 1995

SERGIO MICELI

O objetivo central desta investigação é realizar uma prospeção circunstanciada e inovadora acerca das condições sociais que presidiram à constituição e ao desenvolvimento de um campo das artes plásticas no país, privilegiando (a) ~~os condicionantes ligados ao processo de~~ institucionalização desse gênero de atividade artística, (b) as relações que os diversos grupos e categorias de artistas mantêm com seus mecenas, compradores e fruidores, (c) as ~~ligações~~ entre a produção pictórica, as mudanças na condição material e institucional dos artistas e as significações simbólicas e doutrinárias associadas à experiência social quer dos próprios artistas quer das elites públicas e privadas.

A perspectiva inovadora desta proposta de investigação consistiria num tratamento caracteristicamente sociológico do conjunto da documentação disponível - material iconográfico, fontes secundárias impressas, acervos públicos e privados estratégicos (entre outros, Acervo Gustavo Capanema e Acervo do Projeto Portinari, coleções particulares), entrevistas, etc., buscando-se apreender aí as evidências necessárias à demonstração dos nexos da argumentação a que se chegaria pelos focos privilegiados de análise. Passo em seguida a explicitar e qualificar melhor o que se tenciona fazer em termos dos três níveis centrais da análise, valendo-me para tanto de uma narrativa esquemática acerca das principais etapas do desenvolvimento contemporâneo da produção plástica no país.

O primeiro nível de análise estaria voltado para as condições mais gerais de produção, distribuição, difusão, comercialização e consagração de bens visuais, buscando-se assim dar conta daquelas circunstâncias e agentes responsáveis em primeiríssima instância pela vertebração institucional dessa esfera da atividade artística. No caso brasileiro, embora não se possa identificar um lastro institucional similar ao dos principais países europeus ou sequer congênere ao caso norte-americano, cumpre não obstante levar as últimas consequências a indagação acerca de como se constituiu uma relação social entre os artistas e os setores de elite interessados na promoção de suas obras num contexto marcado pela precariedade de sustentação institucional.

Justamente, a virtual inexistência de instâncias institucionais em condições de mediar o relacionamento entre os artistas e os consumidores potenciais de suas obras suscita uma série de indagações a respeito dos processos e mecanismos mediante os quais setores emergentes de elite numa sociedade periférica realizam sua condição de importadores de bens simbólicos, incentivando círculos de intelectuais e artistas a modelarem

um estilo de vida condizente com suas pretensões de sucesso econômico e social e a produzirem obras de arte capazes de expressar as imagens transfiguradas de sua experiência.

Na sociedade brasileira, os elementos cruciais para elaborar um argumento a respeito do crescente e empenhado envolvimento de setores da elite de origem imigrante com as artes plásticas (tanto com aquelas propriamente artísticas, se é que se pode assim designá-las, como aquelas artes aplicadas e de algum modo absorvidas pela produção industrial local) parecem estar situados justamente do lado das estratégias de afirmação social, política e cultural, de que lançaram mão aqueles segmentos empresariais então recém constituídos. Ao invés de se poder dar conta da produção plástica, particularmente aquela de autoria da primeira geração modernista em São Paulo, com base apenas nas características, representações, projetos e expectativas dos próprios artistas, seria preciso antes qualificar as razões estruturais (e em consequência, de como elas se reprocessam enquanto motivações e representações individuais) em condições de alicerçar os investimentos familiares e corporativos de uma poderosa fração da nascente burguesia empresarial paulista em favor de uma série de iniciativas ligadas à estimulação sistemática das atividades dos artistas plásticos atuantes no incipiente mercado local.

Nessa direção, o desafio inicial do projeto consistiria justamente em construir uma resposta analítica bem articulada a respeito dos primeiros tempos da arte moderna no país, investindo sobretudo na análise comparada entre Rio de Janeiro e São Paulo. Na conjuntura paulista das décadas de 10 e 20, seria indispensável rastrear a formação de um grupo de artistas plásticos modernos ainda bastante entranhados nas elites econômicas e sociais de onde são em sua maioria originários e que também lhes asseguram quase todas as condições de operação, trabalho e sobrevivência. Contrastando-se o desenvolvimento literário ao que se passou nas artes plásticas em São Paulo, poder-se-ia talvez evidenciar como traço decisivo de diferenciação a presença disruptiva de imigrantes em meio aos grupos de artistas plásticos, de seus círculos de apoio e divulgação, de seus fruidores e primeiros compradores, tornando-se praticamente impossível deslindar as ligações entre uns e outros sem se valer da rede de famílias abastadas ('nacionais' mas sobretudo imigrantes) que assumiram a liderança cultural em matéria de arte e estilo de vida 'modernos'. Decerto sentindo-se aliados do campo de produção literária que então constituía o centro nervoso da atividade intelectual no país, esses círculos empresariais nucleados em torno de algumas ricas famílias imigrantes, judias destacadamente, apostaram parcela significativa de seu cacife material para subsidiar um movimento de produção artística cujos temas, estilos, preocupações e repertórios, acabaram estreitamente associados à experiência de vida e de mando de essa fração emergente da burguesia local. Portanto, poder-se-ia sugerir que os artistas plásticos modernistas e

suas obras constituíram um dos veículos por excelência através dos quais se processou o registro cifrado do nascedouro de toda uma experiência social, virtualmente silenciada pela literatura da época. O que estava em processo de constituição e mudança na estrutura social do pólo econômico mais dinâmico das duas cidades com os maiores contingentes de imigrantes (São Paulo e Rio de Janeiro) encontrava muito mais acolhida e receptividade expressiva junto aos praticantes das artes plásticas do que por parte dos grupos e movimentos literários mais bem sucedidos naquela conjuntura. Como se sabe, os poetas modernistas, os romancistas sociais e introspectivos, os pensadores autoritários, os historiadores e ensaístas das coleções brasileiras, todos esses grupos e movimentos tinham como sua especialidade a representação matizada e tocante, mas também um tanto melancólica e saudosista, de uma sociedade agrária em ruínas. O Brasil novo dos contrastes de afluência e miséria num cenário urbano e industrial encontrou suportes mais afiados e pluralistas de expressão na atividade dos artistas plásticos.

Diversamente do que sucedeu com o modernismo nas letras onde a liderança crítica e estética ficou em mãos de homens ligados a setores de elite em estágios diferenciados de declínio social (Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por exemplo), as artes plásticas operaram como um espaço de sociabilidade onde se misturavam artistas ligados à oligarquia agrária, tradicional até mesmo nessa fruição diletante das artes em geral, uns poucos estrangeiros recém instalados no país e outros de procedência imigrante, tendo ainda propiciado um maior entrosamento com as elites empresariais a frente dos avanços da industrialização paulista através de encomendas e de experiências fabris em diferentes setores das artes aplicadas e decorativas (arquitetura, mobiliário, tapetes, desenho industrial, artigos têxteis, utensílios domésticos, etc.). Essa maior proximidade entre os artistas plásticos e as transformações em curso nos setores dinâmicos da economia tornou suas práticas e obras mais sensíveis às formas, estilos e significados associados à experiência dos setores sociais de origem imigrante, em vias de constituição no contexto urbano paulista que dobrara sua população de 240.000 para 500.000 habitantes entre 1910 e 1920. As experiências da classe operária, das novas camadas médias urbanas e do empresariado industrial, constituem o caldo de cultura de que se nutriu o repertório visual das telas produzidas tanto pela primeira geração modernista como pelos grupos de artistas em sua maioria proletários e pequenos burgueses de procedência imigrante (Santa Helena e Seibi, em São Paulo, Bernardelli no Rio de Janeiro) atuantes nas décadas de 30, 40 e 50.

O núcleo inicial de artistas plásticos modernos no país se constituiu em São Paulo na órbita de algumas poucas famílias oligárquicas em parceria com setores

imigrantes abastados, alguns de fortuna recém adquirida, uns e outros dispendo do volume considerável de recursos materiais necessários ao financiamento de viagens de estudo no exterior e, por conseguinte, de todo um trem de vida sofisticado, o único capaz de assegurar aos seus filhos e protegidos um prolongado tempo de exposição às influências e aos diferentes impactos exercidos pelos movimentos artísticos de vanguarda. Trata-se, pois, de um movimento de renovação artística quase completamente dependente de uma elite endinheirada de particulares que pareciam empenhados em construir seu lugar na classe dirigente em formação através de uma presença ostensiva como empresários, consumidores, fruidores e produtores de cultura. O modernismo paulista nas artes plásticas encontra-se enraizado nesse chão doméstico de um círculo de empreendedores privados, de seus aliados e dependentes. Talvez tenha sido o movimento artístico ocorrido no país com o grau mais elevado de porosidade ao influxo dos estilos e ideários de contestação artística surgidos na esteira do movimento impressionista europeu. Portanto, buscar os pontos de ancoragem institucional nesse caso significa tentar recuperar os lances e as principais iniciativas dessa elite em matéria de sociabilidade, devendo-se forçosamente procurar entender o caráter e a natureza das encomendas de bens visuais à luz dos requisitos de sociabilidade do mesmo círculo social.

A compreensão do processo de fabricação de uma linguagem pictórica "modernista" paulista inclui os componentes, cacoetes e achados iconográficos que foram se cristalizando ao longo do processo de importação dos modelos estrangeiros de vanguarda (impressionismo, cubismo, fauvismo, expressionismo, futurismo, "macchiaolli", etc.) e, ao mesmo tempo, os temas, assuntos, personagens e símbolos plásticos capazes de evidenciar a experiência social dos setores de elite empenhados na construção dessa nova visualidade.

Já o que se passou em matéria de renovação artística no Rio de Janeiro, então capital política e intelectual do país, prendia-se basicamente aos projetos de política cultural formulados e implementados sob a liderança de Gustavo Capanema a frente do recém instituído Ministério da Educação e Saúde Pública. Diversamente de São Paulo cujos únicos espaços de educação e treinamento artístico (o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Profissional do Brás) se enquadravam nos marcos de um ensino técnico e profissionalizante, as artes plásticas cariocas se pautavam pelos cânones, expectativas e procedimentos, impostos pelas duas instâncias institucionais detentoras do monopólio de autoridade artística nessa esfera de atividade (a saber, a Escola Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional).

Assim, não é por acaso que praticamente todo o movimento de renovação artística na capital federal tenha passado pelo crivo mediador dessas instituições. Cândido Portinari, o artista plástico de maior prestígio no mercado

brasileiro e o mais prestigiado pelos detentores do poder cultural e político naquela conjuntura, foi aluno regular da ENBA, tendo sido brindado com a lâurea máxima de viagem ao exterior pelo Salão. Lúcio Costa, um dos líderes do movimento em prol da arte moderna, teve uma gestão atribulada a frente da ENBA. Entretanto, a presença governamental e oficial no Rio de Janeiro não se restringia apenas às instâncias de treinamento e formação artística. O então Ministro da Educação Gustavo Capanema converteu as artes plásticas num dos pilares da política cultural oficial, quer através da recuperação do barroco enquanto prioridade máxima da política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, quer através do mecenato governamental exercido com base nas encomendas de murais e obras plásticas para o novo prédio ministerial (atual Palácio da Cultura).

A gestão Capanema erigiu uma espécie de território livre infenso às salvaguardas ideológicas do regime, valendo enquanto paradigma de um círculo de intelectuais subsidiados para a produção de uma cultura oficial; convocou seus conterrâneos de geração que haviam participado do surto modernista em Minas Gerais, mobilizou figuras ilustres que haviam se destacado nos movimentos de renovação literária e artística dos anos vinte, no Rio Grande do Sul, Bahia, Pará, etc., acatando os representantes que a Igreja designava e cercando-se de um grupo de poetas, arquitetos, artistas plásticos, e de alguns médicos fascinados pela atividade literária e artística.

A pintura muralista foi constituindo sua linguagem plástica a partir de uma reelaboração das matrizes iconográficas importadas em função de suas necessidades temáticas e afinidades doutrinárias (muralismo mexicano, arte social norte-americana, realismo socialista soviético, construtivismo, surrealismo, etc.), buscando, de um lado, atender às exigências do programa de ilustração figurativa da história brasileira formulado pelos ideólogos e historiadores do regime e, de outro, empenhando-se em encaixar nas obras encomendadas um código plástico referido em última análise aos personagens, dilemas, desafios e contenciosos daquela conjuntura política.

Por conta desse conjunto de encomendas de que foi o principal executor e beneficiário, Portinari se tornou a figura central do movimento de renovação das artes plásticas no Rio de Janeiro, devendo-se portanto responder ao desafio analítico de compreender as condições mais gerais de sua inserção no âmbito da política cultural oficial, desvendar tanto as diretrizes contidas nos programas que lhe foram transmitidos como as soluções iconográficas implementadas, buscando-se equacionar sua experiência pictórica à luz de sua formação acadêmica, de sua exposição às linguagens politicamente motivadas de renovação plástica, enfim de sua condição ao mesmo tempo privilegiada e precária de artista subvencionado. A experiência carioca aqui exemplificada através da figura de Portinari permitirá um

tratamento inédito das relações entre os artistas e os detentores do poder político e cultural (inclusive o Partido Comunista Brasileiro, então um dos pólos decisivos do poder cultural no país), podendo-se tematizar inventivamente esse enfrentamento através de uma exploração circunstanciada do relacionamento complexo e contraditório que os artistas plásticos, particularmente os pintores, mantinham na época com os letrados.

Na verdade, a hipótese mais abrangente no tocante à natureza doutrinária embutida nas encomendas de obras de arte feitas ao longo do regime Vargas requer uma compreensão da política cultural oficial ancorada, de um lado, numa visão grandiosa do passado colonial tal como aparecia resgatado na estilística do barroco mineiro, experiência que parecia em condições de se ombrear aos grandes momentos da arte européia e, de outro, desejosa de fazer da pintura muralista o suporte e o veículo ideais para uma leitura racionalizadora do presente com base numa história do país marcada pelos ciclos econômicos, pelas revoltas e revoluções de cunho libertário, em suma obcecada pela denúncia de tudo que parecia enredá-lo num destino alheio aos anseios de seu povo e decidido de fora pelos credores e demais algozes metropolitanos.

Uma vez que toda a recepção da produção plástica dependia essencialmente do que era dito e comentado na imprensa, em especial dos juízos e opiniões emitidos pelos críticos militantes, escritores, poetas e críticos detinham na prática um poder de "vida ou morte" sobre o conceito de que desfrutavam os artistas e suas obras. (E uma das principais moedas dessa economia de trocas era decerto a indústria dos retratos, conforme sugere o exame da documentação disponível.) Em lugar de tratar a abundante produção retratística dos mais importantes pintores modernistas - desde Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Anita Malfatti, passando por Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Ismael Nery, até Cândido Portinari - nos marcos reducionistas de uma primeira fase tradicional na aprendizagem da pintura acadêmica de cavalete, cumpriria testar a hipótese de que esses retratos como que passaram a constituir uma leitura cifrada dos principais atores do campo de produção artística e literária naquela conjuntura: a começar pelos próprios artistas, passando pelos políticos seus patronos, pelos altos funcionários, diplomatas, primeiros marchands, colecionadores e toda sorte de intermediários, até as cores e os conteúdos de que se revestiam o prestígio intelectual e mesmo o conceito cultural mais abrangente de que então desfrutavam as grandes sumidades literárias, os donos do campo de produção artística da época.]

A crise econômica de 29 e a Segunda Guerra Mundial alteraram drasticamente as relações de dependência intelectual com os países europeus, estimulando no plano interno a intensificação do processo de "substituição de importações" no campo local de produção artística. Esse

conjunto de transformações nas décadas de 30 e 40 envolveu tanto o perfil do mercado de artes plásticas com a criação das primeiras galerias comerciais especializadas no comércio de obras de arte e antiguidades, o surgimento de uma primeira geração de "marchands", a consolidação das figuras intelectuais dos críticos de arte especializados com espaço assegurado na imprensa, a "modernização" dos padrões de gosto e sociabilidade em matéria de artes plásticas, arquitetura e decoração, desde então vividos e apreciados como domínios conexos na teoria e na prática, a ascensão dos Estados Unidos como padrão de referência cultural e artística, como os contornos do campo institucional propriamente dito através da criação dos primeiros museus de arte no Rio de Janeiro e São Paulo, a abertura de novos espaços de exposição e premiação, o efeito-demonstração da presença recente no país de artistas estrangeiros experientes, aqui também atuantes como mestres e iniciadores críticos dos nativos mais jovens, a formulação e implementação de uma política cultural oficial cuja principal linha de força era a defesa do patrimônio histórico e artístico nacional e a cooptação de um grupo de intelectuais e artistas pelo governo federal.

As décadas de 30 e 40 são marcadas pela emergência e consolidação, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, de grupos de artistas cujas origens sociais, formação cultural, treinamento e educação artísticos, pouco têm a ver com os padrões de simbiose com as elites dirigentes tão característicos da primeira geração modernista. Sendo em sua maioria constituídos por operários estrangeiros ou por filhos de imigrantes, ou no máximo, por descendentes de famílias brasileiras da pequena burguesia, os integrantes dos grupos Santa Helena, Seibi e Bernardelli, exercem uma prática artística nos horários vagos de suas ocupações principais como artesãos de residências finas (pintores-decoradores, especialistas de frisos e floreos, etc.), como pequenos funcionários, quase todos autodidatas em matéria cultural e pictórica.

Em lugar do artista burguês da primeira leva modernista em busca de uma arte genuinamente brasileira nas cidades históricas do barroco mineiro, empenhados em construir as imagens da nacionalidade a partir de ícones sintéticos e cores caipiras, o artista misto de operário e artesão carece de um projeto estético propriamente dito e procura suprir as lacunas de sua formação visual através da observação dos espaços de seu cotidiano, voltando-se assim para uma apropriação mais realista da paisagem, dos personagens da vizinhança dos bairros populares onde reside, dos subúrbios e arredores para onde se desloca nos fins de semana, dos objetos e cenas domésticas, em suma de sua vivência pessoal. Em lugar de uma pintura cerebrina, empenhada em absorver os padrões importados das vanguardas européias, o cubismo em particular, e ao mesmo tempo, em construir uma síntese visual das raízes do país, os grupos de artistas-operários dos anos 30 e 40 se guiaram pelo

... suas emoções, pela representação do que observam, deixando-se impregnar por uma pintura bem menos do que aquela praticada pelos primeiros

O desafio posto pela emergência e do desses grupos no eixo Rio de Janeiro-São Paulo está apenas com o projeto de qualificar os nexos exigidos sociais modestas e populares da maioria de artistas e o realismo social que impregna sua produção. A questão preliminar prende-se à gênese do próprio visual, ou melhor, à fecundação de suas representações pelas suas experiências de vida em termos culturais e imigrantes nos planos econômico e social. Existem, contudo, alguns indícios de que se devesse orientar a investigação sobre seu universo artístico em direções distintas daquelas costumeiramente adotadas nos estudos e monografias que lhes foram dedicadas. Assim, em lugar de continuar insistindo sobre o caráter popular, sobre os expedientes ingênuos com que essas telas, sobre a virtual ausência dos esquemas formais das vanguardas européias da época, talvez se deveria procurar melhor quem eram os compradores-fruidores dessas obras e, de outro lado, explorar o veio das ligações entre a produção de cavalete, feita de início nos horários livres e fins de semana, e os temas e conteúdos preferidos nas obras de afrescos, frisos e frontões, que eram produzidos nas residências urbanas de imigrantes bem estabelecidos. Ainda que todas essas pistas e hipóteses de investigação revelem infundadas, o desafio a ser enfrentado é analítico a respeito do estilo, temática e função desses grupos, tem a ver sobretudo com os fatores em torno dos quais se alicerçou o relacionamento artístico que mantiveram ao longo de toda sua trajetória com as exigências, expedientes e linguagens da cultura culta da época.

Uma vez que certos avanços importantes no plano institucional do campo das artes plásticas ocorreram com o amadurecimento profissional desses artistas, conviria explorar a natureza de sua produção para a montagem das primeiras entidades culturais, para a organização de salões e exposições individuais e para a constituição de uma identidade coletiva entre os integrantes dessa geração de artistas.

Em seguida à criação de importantes museus no Rio de Janeiro (Museu de Arte de São Paulo/Masp/1947; Museu de Arte Moderna de São Paulo/Mam/1948; Museu de Arte do Rio de Janeiro/Mam/1949) no final dos anos 40, as Bienais constituem a marca decisiva da década, tendo alterado drasticamente os padrões de produção artística do campo local de produção plástica em favor dos principais centros europeus e norte-americanos. O estágio de inserção do sistema de produção local no contexto internacional do trabalho artístico se traduziu



na aceleração do processo de importação de escolas, estilos e propostas visuais, com a irrupção do movimento dos concretos, com a difusão crescente do abstracionismo, com a necessidade de firmar modelos internos de excelência através das primeiras grandes retrospectivas dos artistas de relevo da primeira geração modernista, mas também na crescente participação de artistas brasileiros em certames internacionais (na Bienal de Veneza, por exemplo), na produção, divulgação e debate de novas estéticas, em suma numa maior sensibilização às exigências postas pelo processo de constituição de um mercado propriamente dito de produção e consumo de obras de arte.

Posicionamento do Projeto no Contexto Científico e Tecnológico

Em relação a outros países em estágio idêntico de crescimento econômico, científico e cultural, o Brasil ostenta um nível invejável de diversificação, complexidade e sofisticação, no campo da produção artística, particularmente no caso das artes plásticas. Desde a eclosão do movimento modernista, passando pela construção de Brasília como expressão acabada da arquitetura moderna, até a constituição mais recente de um mercado de obras de arte, os artistas e as artes plásticas desempenharam um papel central na expressão simbólica das experiências das elites no país, quer em seus empreendimentos públicos, quer em suas vivências e iniciativas privadas. Cumpre frisar desde logo que o trabalho desenvolvido pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) constitui, no entender de críticos, artistas e especialistas, aqui e no exterior, a política cultural mais bem sucedida na área pública brasileira. Se o Sphan é um capítulo da história intelectual e institucional da geração modernista, expressar na relação complementar envolvendo o paulista Mário de Andrade e o mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade, e os dois indicadores da centralidade das artes plásticas na por assim dizer "invenção" política e simbólica de uma "identidade nacional" iluminista no "trópico dependente" através de uma estratégia de imagens nucleada na experiência do barroco. Poder-se-ia assinalar duas modalidades básicas de tomada de consciência, a primeira elaborada e difundida pelo grupo de artistas modernistas atuantes na capital de São Paulo, a segunda modelada enquanto política pública por uma geração de jovens intelectuais e políticos mineiros que converteram sua assunção do legado barroco em pedra de toque de toda uma política de revalorização daquele repertório que eles mesmos mapearam e definiram como "memória nacional".

A produção plástica dos períodos iniciais do modernismo (anos 20, 30 e 40) é decerto uma das chaves para o deciframento do que estava se passando nessa conjuntura tão decisiva de transformações profundas e estruturais nos planos econômico, político e cultural. O rastreamento das condições mais gerais de constituição de um campo interno das artes plásticas permitiria pois o esclarecimento de um

capítulo crucial da história contemporânea de suas camadas dirigentes mais inovadoras, até hoje exaustivamente analisado no tocante às suas formas, estilos e obras literários mas ainda precariamente explorado em termos do sentido mais abrangente de seu universo plástico.

A diversidade dos experimentos artísticos no país desde o movimento modernista até a atualidade, o impulso e as dimensões consideráveis tomados pelo mercado de arte, e as múltiplas ligações dessa produção plástica com a economia, a sociedade e a política brasileiras, tal como se procura sugerir ao longo deste projeto de investigação, constituem, a nosso ver, razões capazes de justificar o investimento nesta proposta pioneira de um tratamento documental, metodológico e teórico, apurado em termos técnicos e apoiado nas perspectivas analíticas das ciências sociais.

Essas indicações, forçosamente sucintas, visam apenas pontuar alguns lineamentos de uma história riquíssima de desenvolvimento econômico, social, institucional e artístico, até hoje não reconstruída e apreendida em sua significação mais abrangente. A bibliografia disponível (Ver Adiante) revela que a maioria dos trabalhos constituem monografias realizadas em bases impressionistas pelos próprios artistas ou por críticos amadores, carentes quase sempre de uma perspectiva histórica, de um foco de análise mais compreensivo e de uma postura crítica aguçada e a par de trabalhos congêneres na literatura internacional.

O projeto ora apresentado distingue-se sob alguns aspectos relevantes dos trabalhos existentes:

(1) Trata-se de um projeto decididamente ambicioso tanto no escopo de abrangência de seu objeto como em termos de sua pretensão teórica de proceder, ao mesmo tempo, a uma história social das condições externas do fazer artístico e a uma leitura interna das obras, tornando inteligíveis seu impacto e seus significados a partir de suas próprias linguagens. O que se pretende é, efetivamente, desvendar o que foi em seu conjunto o desenvolvimento contemporâneo das artes plásticas no Brasil, a partir de uma abordagem pluridisciplinar fundada nas perspectivas analíticas propiciadas complementarmente pelas diversas ciências sociais e disciplinas afins (sociologia, antropologia, ciência política, história, história da arte, entre as mais pertinentes para o objeto em pauta). Para tanto, o foco de investigação e análise poderá incidir ora sobre os patronos dos artistas, ora sobre as mutações estilísticas impostas por uma escola ou movimento, ora sobre os próprios artistas, ora sobre a significação ou as inovações e expedientes formais de um conjunto de obras individuais ou grupais, ora sobre agentes e instituições atuantes no campo de produção artística, ora enfim sobre condições econômicas e políticas pertinentes para a compreensão de nexos, encadeamentos e hiatos, envolvendo a fatura de obras de arte num momento histórico determinado,

destacando-se os ângulos de visão ou as perspectivas de captura e reconstrução do objeto que se revelem mais vantajosas para os fins analíticos almejados. Talvez se possa afirmar que a grande contribuição deste projeto reside justamente na originalidade e riqueza de uma perspectiva de análise jamais tentada até hoje no país em bases sistemáticas e tecnicamente consistentes, qual seja a de levar a cabo uma história social da arte brasileira sem compromisso com modelos formalistas mas também desprovida de esquemas reducionistas cientes de antemão do gênero, número e grau das determinações a serem postuladas;

(2) Em segundo lugar, por força exatamente dessa perspectiva analítica adotada, a produção artística será todo o tempo compulsada e examinada à luz de suas conexões com expectativas, iniciativas, valores e projetos das elites, com a ação governamental na área das políticas culturais, enfim com os empreendimentos institucionais pertinentes para a compreensão das mudanças na atividade artística propriamente dita. Esse duplo empenho de situar as atividades artísticas no contexto mais amplo da economia, da sociedade e da política e, concomitantemente, de destrinchar as condições internas de operação e transformação do campo de produção artística, decerto trará elementos instigantes para a fatura de um novo argumento sobre o objeto da investigação;

(3) E finalmente, por se mostrar atento desde o início a estudos e empreendimentos semelhantes já concluídos ou em vias de execução na bibliografia internacional - como é o caso exemplar da História da Arte Italiana, coordenada por Paolo Fossati e publicada em doze volumes pela Editora Einaudi - o presente projeto também acabou incorporando uma perspectiva comparativa, imediatamente perceptível em alguns dos estudos monográficos propostos adiante, garantindo assim a atualidade científica e o impacto intelectual que os volumes da História Social da Arte Brasileira certamente terão sobre a própria vida artística no país, bem como para fazer avançar os debates em curso em torno de políticas culturais públicas e privadas de fomento à produção artística e cultural.

Descrição dos Objetivos do Projeto

O objetivo geral do projeto é levar a cabo uma investigação compreensiva sobre as artes plásticas no Brasil. O período a ser coberto abrange todo o desenvolvimento do campo das artes plásticas desde a eclosão do movimento modernista de 1922 em São Paulo até a situação atual do mercado de produção e consumo de obras de arte.

Entretanto, a ênfase do projeto incidirá nos temas pré-selecionados para um tratamento monográfico aprofundado, distribuindo-se entre os diferentes momentos cronológicos no processo de constituição de um campo interno de produção, distribuição e consumo de obras de arte. Os dois primeiros anos de execução do projeto seriam dedicados,

de um lado, ao levantamento e sistematização da documentação necessária e, de outro, à análise dos temas e à redação das monografias respectivas. (Ver Adiante a Lista dos Temas Seleccionados para Tratamento Monográfico)

O produto principal a que se deseja chegar é uma História Social da Arte Brasileira em três volumes, assim concebidos:

Volume I - Uma história narrativa, cronológica, do desenvolvimento das artes plásticas no Brasil, das raízes do modernismo até hoje, salientando: os principais movimentos de renovação artística (modernismo, grupos Santa Helena, Seibi, Bernardelli, concretismo, abstracionismo, entre outros); os grandes empreendimentos institucionais no campo artístico (Museus no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, Bienais de São Paulo, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, etc.), respectivos patronos, projetos, objetivos, realizações e impactos; os retratos biográficos coletivos dos grupos de artistas mais significativos; as mutações estilísticas cruciais do período.

Volume II - Um tratamento monográfico e temático, mais circunstanciado, minucioso e técnico, dos assuntos, objetos e comparações, que mereçam tal aprofundamento analítico, seja por força dos efeitos e desdobramentos desencadeados sobre o conjunto da vida artística, seja em função do processo mesmo de levantamento e descoberta empíricos. Poder-seria tomar como exemplo o muralismo de Portinari e sua equipe nas décadas de 30 e 40, resultado de encomendas oficiais e particulares. A leitura de trabalhos recentes sobre as fontes iconográficas dessa produção pictórica sugere confrontos comparativos com o movimento muralista mexicano, com o construtivismo russo, com o realismo soviético e demais expressões da arte social da época. Por outro lado, o exame superficial dos esquemas iconográficos adotados e dos temas abordados por esses afrescos indica a necessidade de aprofundar a pesquisa sobre os termos das encomendas endereçadas a Portinari pelos círculos intelectuais e políticos que prestavam colaboração à gestão Capanema no âmbito do então Ministério da Educação e Saúde Pública. Os demais temas pré-seleccionados para um tratamento monográfico na etapa inicial do projeto poderão também motivar outros capítulos deste volume.

Volume III - Volume inteiramente consagrado à documentação iconográfica complementar que, no caso de uma história social das artes plásticas, se mostra tanto mais indispensável em face da carência de fontes de documentação visual especializada na bibliografia brasileira. Este volume deverá conter um índice onomástico dos artistas e demais agentes do campo artístico analisados e citados no corpo dos tomos anteriores, trechos de documentos, contratos, catálogos, encomendas, escritos inéditos, correspondência, e outros materiais que tenham se revelado particularmente estratégicos para a construção dos argumentos analíticos desenvolvidos nas diferentes etapas e temas do trabalho.

Metodologia

A metodologia do projeto consistirá no tratamento em extensão e profundidade das seguintes dimensões pertinentes para compreensão e análise da produção plástica brasileira: (a) os condicionantes ligados ao processo de institucionalização desse gênero de atividade num campo de produção artística marcado pela precária autonomia econômica e incipiente diferenciação funcional; (b) as relações que os artistas mantêm com seus grupos de origem, bem como com seus mecenas e protetores, compradores e fruidores; (c) a significação cultural e política da produção artística propriamente dita, incluindo não apenas o conjunto de obras expostas, conhecidas e catalogadas em acervos (museus, academias, escolas, etc.) e publicações, mas também esboços, projetos, obras constantes de acervos documentais inéditos ou pouco explorados; (d) as conexões entre o campo de produção artística e o sistema político, bem como com a própria sociedade onde se constitui seu público consumidor e receptor.

A complexidade do objeto construído e ora proposto como tema central de investigação requer uma estratégia de trabalho capaz de torná-lo manejável. Nesse sentido, primeiro buscamos ajustá-lo ao encadeamento de uma periodização da história social da arte brasileira contemporânea (do modernismo de 22 até hoje), identificando-se no compasso desse desenvolvimento de longo prazo alguns temas estratégicos para uma aproximação fecunda do material a ser coletado e para um melhor aproveitamento dos recursos e do pessoal científico e especializado disponíveis. São os seguintes os temas pré-selecionados para os dois primeiros anos de trabalho sobre a História Social da Arte Brasileira:

(1o.) - O mecenato empresarial paulista e a primeira geração de artistas modernistas: a contribuição das famílias burguesas de origem imigrante para as carreiras e as obras de Segall, Warchavchik, Gomide, Tarsila do Amaral, Vitor Brecheret, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e Anita Malfatti. Efeitos e impactos do processo de industrialização sobre a atividade artística.

(2o.) - Origens sociais, formação profissional, estilística e temáticas dos Grupos Santa Helena (SP), Seibi (SP) e Bernardelli (RJ): as raízes imigrantes na constituição de linguagens e experimentos artísticos não eruditos.

(3o.) - A invenção de um gênero artístico na confluência entre arte, política e letras: os retratos como chaves de interpretação do relacionamento entre mecenas, escritores e artistas.

(4o.) - As experiências de Portinari como muralista no contexto da política cultural do regime Vargas: importação da arte social internacional para consecução de uma pedagogia plástica nacionalista.

(5o.) - Doutrinas e práticas iconográficas da gestão Capanema: o resgate do barroco e a implantação de uma política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. A continuidade do Estado como incentivador e empreendedor na área cultural: as experiências arquitetônicas da Pampulha e de Brasília.

(6o.) - Mecenato dos magnatas da imprensa e da indústria em prol da arte brasileira (museus, bienais e novos espaços de comercialização): novas relações de dependência com movimentos de vanguarda e com o mercado internacional de arte.

(7o.) - O impacto dos artistas estrangeiros aqui residentes (Ernesto de Fiori, Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szenes, Axl Leskoschek, Emeric Marcier, Sanson Flexor, entre os principais) sobre os estilos e os temas da arte 'brasileira'.

(8o.) - A emergência de círculos e lideranças (a experiência de Guignard em Minas Gerais, o Clube de Gravura de Porto Alegre, os clubes de gravura em outros estados, etc.) e os experimentos de instrumentalização doutrinária e partidária da produção plástica (Partido Comunista Brasileiro).

(9o.) - As condições materiais e institucionais para a constituição de um mercado interno de obras de arte nas décadas de 60 e 70.

(10.o) - Raízes sociais, origens intelectuais e filiações estética da crítica de arte brasileira, desde os pioneiros (Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, etc.), passando pelos cronistas e historiadores, pela geração "política" de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, até o grupo contemporâneo de profissionais e acadêmicos.

Esses dez temas servirão para guiar a divisão do trabalho entre os integrantes da equipe e para orientar as principais frentes de levantamento de dados e documentação. A cobertura desses assuntos e objetos permitiria em suma organizar as atividades capazes de balizar a execução efetiva do projeto pelo menos ao longo do primeiro ano de trabalho:

- Primeira Etapa (Aproximadamente um semestre - janeiro a julho de 1992): Mapeamento das décadas de 20 e 30 no tocante à documentação iconográfica pertinente; à montagem das redes de sociabilidade envolvendo elites e artistas, à compreensão das trajetórias profissionais dos artistas do período, à leitura das obras dos comentaristas e críticos de arte da época, à identificação dos temas e estilos predominantes, à reconstrução dos círculos burgueses envolvidos com o mecenato, e à leitura e sistematização da bibliografia pertinente (temas 1, 2 e 3).

- Segunda Etapa - Análise dos materiais relativos aos três primeiros temas (anos 20, 30 e 40) e redação do primeiro conjunto de textos para o relatório anual; continuidade no levantamento dos materiais iconográficos relativos aos artistas e às suas obras.

- Terceira Etapa - Levantamento da documentação pertinente aos temas 3, 4 e 5, ou seja, estudo, discussão e análise dos objetos mais diretamente vinculados ao mecenato governamental. O tema 3, focalizando o retrato como gênero por excelência de um campo de produção plástica liderado institucionalmente e comandado artisticamente e esteticamente por escritores e letrados, constitui a ponte de ligação entre os temas associados à primeira fase de constituição do mercado interno de produção artística e aqueles derivados das encomendas e iniciativas públicas oficiais. Pretende-se através deste tema chave construir uma nova perspectiva de análise sobre a morfologia e a dinâmica do relacionamento no interior da classe dirigente brasileira.

- Quarta Etapa - Levantamento da documentação relativa aos demais temas (6, 7 e 8), devendo-se realizar ainda uma série de entrevistas com artistas e demais agentes atuantes no campo de produção artística (marchands, críticos, colecionadores, dirigentes de museus e acervos, etc.). Nesta quarta e última etapa será tentada uma síntese das investigações sugeridas acima, com vistas a produzir, durante o último semestre de execução do projeto, os três volumes referidos na seção anterior.



Levantamento Bibliográfico

Nos últimos quarenta anos, talvez se possa resumir a história social da arte em termos de um debate acirrado entre os praticantes de uma postura formalista encarnada típico-idealmente na figura de Gombrich e uma vertente sociologizante remontando às contribuições pioneiras de Hauser e Antal. Os lances mais recentes dessa controvérsia permitem evidenciar algumas das questões - - chaves para o aprofundamento do nexa arte versus sociedade, a começar pelo estatuto heurístico a ser concedido ao exame das propriedades físicas e técnicas das obras de arte (ou melhor, sua dimensão propriamente material), passando pela investigação circunstanciada dos principais agentes e protagonistas sociais dos empreendimentos artísticos tais como mecenas, artistas e públicos, até a questão crucial do grau de determinação exercido pelos sistemas econômico e político na conformação de estilos artísticos.

Essa controvérsia envolveu basicamente os defensores de uma postura analítica centrada na produção artística propriamente dita, tendente a delinear uma estilística como resultado dessa como que emulação permanente entre gerações sucessivas de artistas, e os estudiosos preocupados em privilegiar os condicionantes externos incidentes em graus variáveis de impacto sobre o processo mesmo de fatura das obras. Seja como for, ambas as tendências foram progressivamente moldando sua abordagem a partir de uma compreensão distintiva da atividade artística e de seus produtos, deslocando o foco da discussão para questões tais como as funções dos fatos artísticos, o caráter de sua especificidade e, por extensão, a natureza das relações entre a produção artística e a sociedade inclusiva.

A questão de fundo em todo esse debate diz respeito ao determinismo envolvendo as relações entre, de um lado, os artistas e suas obras, e de outro, os grupos de interesse e as instituições atuantes no interior e/ou no exterior do campo de produção artística. Seja qual for a preferência teórica dos estudiosos dos fenômenos artísticos, ou então, qualquer que seja o foco selecionado para análise da produção artística - temático, estilístico, formalista, contextualista -, o que está permanentemente em jogo é a questão das margens de autonomia e/ou de dependência incidentes sobre a condição e a trajetória sociais dos artistas, seu processo de trabalho, suas doutrinas e invenções, e mormente sobre os produtos de sua atividade específica que são as obras de arte.

As monografias clássicas que inauguraram a tradição contemporânea da história social da arte - a saber, as obras de Klingender, Antal e Hauser - surgiram na Inglaterra num momento de ascensão da história econômica e social. A influência decisiva desse modelo historiográfico decerto contribuiu para inviabilizar o tratamento autônomo de importantes mutações estilísticas que doravante deveriam ser consistentemente abordadas em relação às estruturas mais

profundas de uma dada sociedade. A recusa em conceder um espaço próprio de determinação aos fenômenos artísticos se explicava em parte em termos da filiação dos fundadores dessa tradição ao marxismo cuja presença passou a sinalizar o marco divisório nesse campo disciplinar.

A despeito das reservas quanto à cientificidade dessa postura teórica, as análises contidas nessas obras clássicas da disciplina lograram firmar um novo paradigma ao retrabalhar as relações entre, de um lado, as forças econômicas e sociais, e de outro, as mentalidades, ideologias e bens simbólicos, em termos de uma teoria do reflexo ou espelhamento que assumia perfil tanto mais verossímil diante da ênfase excessiva atribuída, por Hauser por exemplo, ao momento da produção em detrimento da distribuição e da recepção das obras de arte. Apesar dos ganhos de toda ordem, a tendência a congelar a história da arte através de categorias estilísticas demasiado abrangentes (gótico, maneirismo, barroco, etc.), infundindo um caráter monolítico e unitário às diferentes épocas e suas respectivas visões de mundo, acabava esquivando-se de uma série de desafios analíticos insondáveis para o nominalismo esquemático.

De uma perspectiva estritamente teórico-metodológica, decerto a inovação mais fecunda contida nesses trabalhos pioneiros, especialmente no de Klingender sobre arte e revolução industrial, se prende à questão da desierarquização e da consequente ampliação do corpus de materiais e evidências que passaram a constituir os alvos da análise. Klingender tomou como objeto, em pé de igualdade com pintores e arquitetos, as trajetórias e obras de desenhistas e ilustradores profissionais, a maioria deles artistas considerados de segunda categoria nos marcos da cultura legítima, buscando correlacionar as transformações em curso no plano artístico às mudanças impostas pelo avanço técnico e por outros processos desencadeados pela disseminação dos processos industriais.

f Embora os adeptos da vertente formalista se mostrem mais interessados no impacto causado pela mudança social sobre os vários aspectos da experiência cultural do que pelos mecanismos dessa mudança em si mesmos, acabaram se deixando sensibilizar por variáveis caracteristicamente sociológicas, como por exemplo, os papéis desempenhados pelos mecenas e "marchands", pelos diferentes tipos de público, ou então, as rivalidades sociais em torno da conquista de símbolos de prestígio.

De uma perspectiva temática, poder-se-ia dividir a literatura recente nos campos da sociologia da cultura e da história social da arte em torno dos assuntos que foram objeto de monografias cientificamente inovadoras. Uma primeira leva de estudos focaliza os principais agentes e instâncias no processo de produção artística: mecenas, artistas, obras, instituições, mercados, etc. O problema do mecenato tem sido exaustivamente abordado, ora nucleando-se em torno de

figuras isoladas e poderosas, ora preferindo lidar com instâncias coletivas como cortes, igrejas ou cidades, ora enxergando os investimentos artísticos do ponto de vista das estratégias de famílias da classe dirigente.

A questão central dos estudos sobre o mecenato tende quase sempre a girar em torno dos graus e modos de intervenção no processo de definição das obras, quer através da expressão de preferências e afinidades em matéria estilística e doutrinária, quer mediante a imposição de diretrizes religiosas ou político-ideológicas. Conforme as inclinações teóricas dos estudiosos, os trabalhos sobre os mecenas tenderão ora a enxergá-los sobretudo como homens de grande iniciativa a braços com os desafios de sua época, ora a dar conta de suas motivações e estratégias em função da posição de que desfrutam em meio a competição pela conquista do poder, ora enfim a destrinchar os laços de todo tipo que mantêm com uma dada classe ou estrato social.

As monografias sobre o mecenato parecem se situar entre duas posições extremas, algumas tendentes a reduzi-lo à condição de instrumento de dominação e legitimação, as demais desejosas de caracterizá-lo nos marcos do desempenho de funções prestigiosas enquanto instrumentos artísticos de mediação. Uma compreensão matizada dessa relação, capaz inclusive de rastrear o espaço próprio de operação do artista, recusando esquemas propensos a reduzi-lo ao status de executor dos desígnios de um mecenas, requer um estudo conjunto dos processos e relações de produção artística em relação às formas de estruturação da dominação simbólica e cultural. A obra de Francis Haskell a respeito das relações entre os 'empresários' e os artistas do barroco italiano, por exemplo, procura todo o tempo evitar a formulação de uma teoria geral do mecenato e para tanto vale-se de uma 'cerrada armadura empírica'. Haskell por vezes evidencia nexos estreitos entre condições econômico-políticas e um determinado estilo artístico, como no caso das paredes e tetos das igrejas dos jesuítas em Roma; ou então, sugere em outros trechos que os resultados pictóricos parecem dever muito mais à lógica interna do desenvolvimento artístico, e até mesmo aos caprichos pessoais ou a outras circunstâncias fortuitas. De qualquer modo, a postura teoricamente mais fecunda parece aliar a análise do papel e influência exercidos pelo mecenas ao exame dos espaços de operação e autonomia dos artistas.

A obra de Tocqueville, entre outras, aborda e tematiza a questão da busca de uma identidade nacional por intermédio da produção artística, ou seja, suscita o problema da utilização política das imagens em particular e das obras de arte como instrumentos de propaganda mas sem desconsiderar seu papel na construção de uma identidade política e cultural ao alcance dos cidadãos de uma nacionalidade.

No tocante ao público consumidor de obras de arte, os experimentos de pesquisa não lograram resultados tão estimulantes como aqueles já alcançados por autores

empenhados em explicar os impactos causados pela cultura literária. Os trabalhos mais sugestivos nessa área, como os estudos de M. Baxandall e C. Guinzburg, procuram dar conta da aparelhagem mental e visual de que dispõem os fruidores das obras de arte, numa tentativa de mapear, qualificar e desvendar a sensibilidade visual tal como se constitui numa conjuntura histórica precisa.

Além da exigência de dar conta das diferenças entre grupos sociais diversos no tocante às suas expectativas e hábitos sociais, mentais e visuais, a investigação sobre o público requer forçosamente o exame dos circuitos de difusão, dos processos de diferenciação dos mesmos conforme os setores sociais atendidos, e dos códigos de deciframento necessários à leitura dos repertórios aí veiculados. Ou seja, a história do público deve incluir ao mesmo tempo as modalidades de recepção e os sistemas internalizados de expectativas.

Uma quantidade apreciável de estudos surgidos nos últimos anos tomou como objeto de investigação instâncias e instituições especializadas do campo artístico no interior do qual cumprem funções de recrutamento, educação e treinamento, de seleção e distribuição, de catalogação, proteção e documentação, de legitimação e consagração. Na medida que avança o processo de autonomização do sistema de produção científica, intelectual e artística, no âmbito das economias de mercado capitalistas, tendem a se ampliar o peso e o papel desempenhados por essas instituições em torno das quais se alicerça o sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens culturais..

Nessa direção, a noção de campo utilizada por Pierre Bourdieu, com vistas a explicar o funcionamento e as condições de transformação do campo intelectual e artístico nas sociedades contemporâneas, procura caracterizá-lo como um sistema de forças em tensão a que correspondem grupos de agentes cujos atributos distintivos tornam-nos ao mesmo tempo concorrentes, antagonistas ou aliados, conforme as circunstâncias de uma determinada conjuntura, e cujas práticas dão vertebração à estrutura específica do campo em questão. Essa tendência contemporânea à constituição de campos autônomos de atividades, entre os quais se inclui o campo de produção artística, se explica ainda pela exigência estrutural de lograr instrumentos, critérios e agentes próprios de legitimação.

A história social dos próprios artistas se firmou ora como levantamento circunstanciado de suas condições materiais de trabalho e atuação, ou melhor, de seu recrutamento e treinamento, dos modos de organização de seu trabalho e de todo seu grupo de referência, de sua formação cultural inclusiva, ora tendeu a investir mais na compreensão de sua psicologia, de seu comportamento, de suas imagens e mitos.

As obras, por sua vez, deveriam ser tratadas como "depósitos de relações sociais" nos termos da expressão

cunhada por Saxandall, vale dizer, em sua qualidade de expressões transfiguradas do relacionamento entre artistas e mecenas, entre artistas e público, entre públicos e instituições, e assim por diante. Tal apropriação mediatizada das obras de arte possibilitaria esgarçar na medida necessária a teia complexa de suas determinações, incluindo desde o ciclo produtivo que está na raiz de sua gênese, passando por aqueles agentes direta ou indiretamente mobilizados em sua fatura (artista, mecenas, marchand, crítico, etc.), até recuperá-las mais tarde num momento posterior à sua legitimação e sobrevivendo no interior de uma rede institucional dotada de agentes capazes de classificá-las, interpretá-las e reinseri-las por vezes em meio a usos sociais definidos por conjunturas que pouco ou quase nada têm a ver com as circunstâncias de sua criação.

A pesquisa iconográfica pode e deve tomar as mais diversas direções, por vezes dispondo-se a mapear os meios associados à manutenção de um controle político-religioso, ora servindo-se das obras para uma história dos modos de dominação, ou então, evidenciando aquelas produzidas em apoio a sistemas de poder ameaçados ou em declínio, rastreando outras a braços com o desafio de suscitar consenso e lastro social em favor de projetos políticos e culturais inovadores, enfim identificando aquelas capazes de expressar princípios e disposições de movimentos religiosos e políticos já consolidados ou em expansão. As obras servem tanto para esclarecer a tessitura de tensões políticas e doutrinárias, dando matéria expressiva à representação dos contenciosos mais candentes de uma dada conjuntura, como para dar conta de alianças e enfrentamentos, quer no espaço da classe dirigente, quer como parte das estratégias de relacionamento envolvendo setores de elite e categorias sociais subalternas.

As fontes de documentação acerca da produção pictórica brasileira incluem praticamente todos os gêneros usuais nesse tipo de literatura, a começar pelos catálogos de exposições e retrospectivas, passando pelos dicionários e repertórios bio-bibliográficos, pelas histórias de instituições artísticas tais como museus, academias, escolas, pelas seletas de artigos de críticos de arte, pelas coletâneas com depoimentos dos próprios artistas, pelas biografias de artistas, mecenas, marchand e outros agentes do campo artístico, pelos livros de memórias, diários e volumes de correspondência, pelas monografias ora dedicadas à vida e às obras de artistas individuais, ou então, dilatando seu ângulo de visão para dar conta da contribuição de grupos e movimentos artísticos, até as teses, estudos e pesquisas acadêmicos.

Além dessa documentação secundária impressa, é indispensável proceder ao levantamento de materiais e obras junto aos museus de arte no país (em especial, as coleções dos Museus Lasar Segall/SP, de Arte Contemporânea-MAC/SP, Nacional de Belas-Artes/RJ), bem como em acervos institucionais particularmente estratégicos para os

objetivos desta investigação, entre os quais se destacam aqueles pertencentes ao antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (depois Fundação Nacional Pró-Memória), ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil/Cpdoc da Fundação Getúlio Vargas (em especial, o acervo Gustavo Capanema), ao Projeto Portinari hoje sediado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Contudo, seria preciso estender o levantamento das fontes iconográficas às coleções particulares, mormente aquelas cujo núcleo inclui obras de artistas brasileiros e/ou estrangeiros atuantes nos momentos e grupos que constituem os focos de análise monográfica dos primeiros dois anos de desenvolvimento do projeto.

Em toda a literatura disponível sobre as artes plásticas no país, não há nenhum trabalho compreensivo com as características e preocupações do projeto aqui delineado. Mesmo obras recentes de fôlego, como por exemplo a História Geral da Arte no Brasil e a História da Pintura Brasileira no Século XIX, coordenadas, respectivamente, por Mario Zanini e Quirino Campofiorito, constituem sobretudo apanhados cronológicos de estilos, correntes, artistas e obras, contendo quase sempre sugestiva documentação iconográfica, mas carecendo frequentemente de uma informação teórica e metodológica mais apurada, faltando-lhes ainda uma sintonia fina com as contribuições e perspectivas de análise abertas pelas ciências humanas e, em particular, por disciplinas como a antropologia, a sociologia da cultura, a linguística e a história da arte.

Existem algumas fontes de referência bibliográficas indispensáveis para quaisquer estudos sobre artes plásticas no país, incluindo o Dicionário das Artes Plásticas no Brasil de Roberto Pontual e o Dicionário Biográfico de Artistas Plásticos do Brasil publicado pelo Ministério da Educação, umas tantas monografias que constituem repositórios preciosos de dados e informações sobre artistas isolados, podendo-se mencionar entre as mais antigas os trabalhos de Antonio Bento sobre Portinari e Ismael Nery, de Geraldo Ferraz em catálogo a respeito de Warchavchik, de José Roberto Teixeira Leite sobre Pancetti, e entre as mais recentes os estudos de Aracy Amaral sobre Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, ou os de autoria de Frederico Moraes sobre o Núcleo Bernardelli e o círculo de alunos de Axel Leskochek.

Cumprir registrar ainda a leva recente de teses e dissertações acadêmicas no campo das artes plásticas, muitas delas buscando lidar com artistas e movimentos carentes de um tratamento crítico e documental mais aprofundado. Nessa direção, pode-se tomar como exemplos os trabalhos devotados a alguns integrantes do Grupo Santa Helena (Mário Zanini e Aldo Bonadei) e outros igualmente sugestivos e pioneiros a respeito de Lasar Segall, Anita Malfatti, Warchavchik, Portinari, Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica. A documentação ficou bastante enriquecida a partir

das iniciativas editoriais de entidades culturais como a extinta Funarte (Fundação Nacional de Arte); sob cujo patrocínio foram publicadas as séries dedicadas aos acervos dos principais museus brasileiros e aos artistas de vanguarda, devendo-se juntar ainda os inúmeros volumes e catálogos comemorativos editados sob a chancela de bancos e outras empresas públicas e privadas.

Afora tais contribuições de caráter documental dentro e fora da universidade, a última década foi marcada pelo surgimento dos primeiros trabalhos sobre as artes plásticas de cunho propriamente interpretativo, devendo-se salientar a abordagem inovadora de José Carlos Durand, cobrindo o processo de expansão do campo de produção artística desde a época do mecenato imperial, passando pelo modernismo, pelos grandes empreendimentos museológicos do pós-guerra, até a chamada "era do mercado e da profissionalização" nas décadas de 70 e 80. Trata-se de um estudo de fôlego onde faltou, entretanto, levar às últimas consequências a perspectiva sociologizante que é seu ponto de partida, estendendo seus instrumentos de análise e decifração até os níveis das linguagens, estilos e obras propriamente ditas. Assim como a maioria das monografias acadêmicas dos últimos anos (algumas delas já editadas em livro), realizadas por especialistas, amadores das artes plásticas, e parentes dos próprios artistas, se ressentem de uma excessiva proximidade com seus objetos, o argumento construído por Durand carrega nas tintas do determinismo e acaba se lastreando em conexões um tanto mecanicistas que dispensam em última análise o concurso das obras enquanto elemento indispensável para o fecho do que sucede em meio ao confronto das séries - a social e a artística - de fenômenos sob observação.

Por último, conviria registrar a contribuição dos críticos de arte profissionais, muitos dos quais também têm exercido funções de curadoria e direção em museus ou por ocasião de eventos estratégicos como retrospectivas, exposições destinadas a circuitos internacionais ou fatura de catálogos. Mesmo sem querer esquecer as idéias e intervenções de lideranças culturais e até mesmo institucionais pioneiras nas artes plásticas como Mário de Andrade, Sergio Milliet e Lourival Gomes Machado, alguns dos ensaios mais instigantes sobre as obras e as experiências de vida e trabalho dos artistas brasileiros foram redigidas por críticos do porte de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Aracy Amaral.

Bibliografia Internacional

Antal, F.- Florentine Painting and Its Social Background, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1948.

- "Remarks on the method of art history", The Burlington Magazine, fevereiro-março de 1949.

- Classicism and Romanticism, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.