

## **DO CÉREBRO PARA OS OLHOS TRABALHO DE ARTE, CLASSE E EDUCAÇÃO**

**REIS, Ronaldo Rosas\*** – UFF

**GT-09:** Trabalho e Educação

**Agência Financiadora:** CNPq

### I. O PROBLEMA

Este ensaio insere-se no contexto de uma ampla pesquisa cujo objetivo geral é apreender, sistematizar e problematizar historicamente as relações sociais de produção artística e o ensino de arte no Brasil. A pesquisa busca compreender, mediante o método da economia política, quando e sob que condições gerais e específicas tais relações entram em contradição com as forças produtivas na dinâmica do desenvolvimento capitalista no país, e em que medida, sob influência da produção artística corrente, o ensino de arte subordina-se ao *télos* estético da fração de classe dominante.

O recorte aqui proposto pretende problematizar as condições históricas objetivas da produção artística vanguardista das Tendências Construtivistas<sup>1</sup> na arte brasileira na década de 1950 e nos primeiros anos da década seguinte. Para tanto serão analisados as suas inserções no contexto das relações de produção no período assinalado. Neste sentido, a premissa central orientadora do estudo é a de que, em conjunto, as ideologias estéticas das Tendências Construtivistas representam um esforço de ajustamento teleológico do Sistema de Belas-Artes<sup>2</sup> às novas diretrizes emanadas da fração burguesa industrial no alvorecer do projeto desenvolvimentista dos anos 50. Conforme veremos mais adiante em III, foi considerando a natureza das propostas que presidem o esforço daquelas tendências que encontramos o título do presente ensaio: “do cérebro para os olhos”.

O pressuposto adotado no estudo é o de que, no Brasil, dado o caráter dependente, desigual, patrimonialista e concentrador do seu desenvolvimento, as

---

\* O estudo produzido integra-se ao grupo Trabalho, arte e educação coordenado por mim na linha de pesquisa o Mundo do Trabalho e a Formação Humana do Neddade - Núcleo de Estudos, Documentação e Dados sobre Trabalho e Educação.

<sup>1</sup> Por Tendências Construtivistas entenda-se a representação social dos dois principais movimentos de vanguarda presentes no meio de Arte no Brasil nos anos 50: o Concretismo e o Neoconcretismo. Cf. AMARAL, A. (1977).

<sup>2</sup> Por Sistema de Belas-Artes (SBA) entenda-se a forma de organização e funcionamento sistemático do meio de arte. A condição de existência do SBA é manter e controlar o capital cultural da classe dominante. Sua tarefa principal é identificar, classificar e qualificar um objeto quanto ao seu valor artístico segundo um conjunto de parâmetros e critérios teleológicos previamente definidos. Tais parâmetros e critérios são, portanto, os elementos objetivos e subjetivos que entram na composição do *télos* estético mediante o qual as metas culturais elaboradas pela classe dominante (ou de uma fração no seu interior) são perseguidas. Depreende-se disso a importância fundamental do Sistema na formulação de diretrizes e/ou parâmetros para a educação estética.

periódicas crises da arte reforçam o aparato classista do SBA, promovendo a ampliação do seu controle sobre o trabalho artístico e, por conseguinte, sobre o capital cultural da classe dominante<sup>3</sup>. Ora, na medida em que o projeto desenvolvimentista brasileiro impunha o ajuste do ideário conservador do SBA ao novo *télos* que se apresentava no contexto da luta política entre as frações de classe da burguesia, evidenciava-se a necessidade de alinhamento daquelas vanguardas artísticas ao projeto mencionado. Considerando o problema por este ângulo o ensaio em tela associa-se aos estudos das problemáticas do desenvolvimento cultural brasileiro sob o modo de produção capitalista e da luta de classes no Brasil desenvolvidos por Sodré (1976; 1981), Gullar (1984 e 1989), Coutinho (2000) e Lessa (2000), dentre outros.

Finalmente, justifica-se a sua inserção no âmbito dos estudos da relação Trabalho-Educação na medida em que se observa na tradição educacional brasileira em geral, e em particular nos estudos sobre a arte e o seu ensino um tipo de visão na qual o artista e o aprendiz são apreendidos e apresentados como sujeitos desencarnados das relações sociais de produção. Com efeito, nos estudos desenvolvidos por Campofiorito (1983), Barbosa (1978 e 1998), Morais (1979 e 1992) e Pontual (1987) dentre outros, temas relacionando o trabalho produtivo e o conhecimento estético, o trabalho improdutivo e o ensino de arte são simplesmente negligenciados ou abordados de forma periférica. Abordando as temáticas da continuidade e da descontinuidade nas artes plásticas e/ou no ensino de arte no Brasil como meras antinomias estéticas e/ou lingüísticas<sup>4</sup>, suas análises desprezam fatores determinantes para a compreensão da relação Trabalho artístico-Educação. Dentre outros, por exemplo, o tipo de subordinação das relações de produção artística aos interesses da classe dominante e a transformação da forma geral de mercadoria da obra de arte em mercadoria arte. Por conseguinte, a apreensão dialética das continuidades e descontinuidades históricas das relações de produção artística face ao Sistema de Belas-Artes fica seriamente prejudicada, generalizando no imaginário social a idéia de que o trabalho artístico é algo apartado da vida social ou, como é comum, privilégio de alguns poucos iniciados ou tocados por algum “dom divino”.

---

<sup>3</sup> Vale assinalar que nos países onde historicamente as artes plásticas detêm forte presença social, dentre outros, no continente americano México, EUA, Colômbia e Argentina e, na Europa, Holanda, França, Itália e Alemanha, esse controle é significativamente mais disperso, distribuindo-se de forma mais equânime pelos segmentos médios da sociedade.

<sup>4</sup> Dentre outras antinomias que tradicionalmente são utilizadas para explicar as “rupturas”, cite-se como exemplo: arte acadêmica x arte moderna; arte figurativa x arte abstrata; arte moderna x arte pós-moderna; cubismo x concretismo, o ensino acadêmico e a arte-educação etc.

Portanto, o desafio que se impõe é produzir uma reflexão teórico-crítica contra-hegemônica que busque sistematizar a trajetória histórica da produção artística relacionando-a com a trajetória histórica do ensino de arte no Brasil.

O ensaio está sistematizado em torno de dois eixos de abordagem. No primeiro deles, com base em Hobsbawm (1995), Argan (1992) e Konder (2002), procuro apresentar sob a forma de uma nota comentada de que modo a burguesia européia e norte-americana, em especial a fração industrial mais progressista, transformou uma arte “ideológica” e politizada num cânone do tipo humano moderno. No segundo eixo, com base em Amaral (1977 e 1984), Pedrosa (1977), Gullar (1977, 1984 e 1989) e Brito (1977) procuro abordar o objeto deste ensaio. Isto é, o papel desempenhado pelas Tendências Construtivistas na Arte Brasileira em meio às relações sociais de produção na década de 1950<sup>5</sup>. Nesse eixo de abordagem detalhamos a premissa acima enunciada e analisamos as questões específicas apontadas no subtítulo do ensaio, isto é, trabalho de arte, classe e educação.

Para concluir o ensaio, face as comemorações da passagem de uma década do PCN-Arte (1998), considerando a emergência e a urgência do debate em torno do tema “arte como produção de valor”, farei um breve comentário a propósito da questão trabalho de arte, classe e educação. Finalmente, após as referências bibliográficas dispus dois quadros sobre a arte moderna para ajudar o leitor a se orientar em meio à sua intensa movimentação no século XX.

## II. DA ARTE POLITIZADA À CADEIRA EMPILHÁVEL

No último quartel do século XIX, a expansão da ideologia burguesa na esfera cultural se encontrava em grande parte limitada pelo estágio de desenvolvimento das forças produtivas e pelo controle centralizador exercido pelos Estados nacionais, cujas características políticas e jurídicas ainda os mantinham presos aos mesmos vícios do velho regime aristocrata. Já próximo à virada para o século XX, a difusão de numerosas descobertas científicas abrangendo as mais diversas áreas da atividade humana se fez acompanhar de igual quantidade de invenções e inovações tecnológicas aplicadas não apenas à indústria, mas a quase todos os setores produtivos, da agricultura ao comércio e aos serviços bancários. Novas matrizes energéticas, como a luz elétrica e o petróleo passaram a ser utilizadas impulsionando de forma violenta a economia. Um novo regime de acumulação, o *fordismo*, baseado na produção em série de artefatos

---

<sup>5</sup> Ver nota 1.

industriais, de automóveis ao vestuário, altera o equilíbrio das forças produtivas e reorienta a disputa no interior das relações de produção, e, na medida em que a burguesia industrial alcançava a hegemonia naquela disputa, evidenciava-se a necessidade de reconstruir o *télos* a ser perseguido pela sociedade<sup>6</sup>.

Se o desenvolvimento das forças produtivas adequado ao novo regime de acumulação encontrara na sobreposição de imagens positivistas, como, por exemplo, a “ordem hierárquica”, a “disciplina produtiva” e o “progresso científico e tecnológico” os elementos constituintes do novo *télos*, na esfera cultural muita coisa ainda precisava ser feito para construir algo correspondente. Ainda que de forma precária e incipiente os ideólogos do Capital observando a expansão do consumo de mercadorias previram que o caminho a ser trilhado passava pela fetichização da vida social. E, sendo assim, retomar as antigas lições de Schiller e de Hegel e atualizá-las no novo contexto onde a mercadoria passara a reinar, tornara-se uma tarefa urgente na educação estética do homem moderno<sup>7</sup>.

Cabe observar que não deixa de ser curioso o fato deste ponto da agenda do Capital industrial ter se tornado o vértice para onde convergiu o pensamento estratégico de seus agentes ideológicos e os impulsos radicais das vanguardas artísticas ideologicamente alinhadas com os movimentos políticos revolucionários de esquerda. Para tanto, dois aspectos cabem ser observados: de um lado, contribuía o fato de a existência cotidiana dos indivíduos no meio urbano nas últimas décadas do século XIX ter-se tornado bastante agradável se comparada com o passado recente; de outro lado, contribuía o desejo comum da burguesia não filistina e da *intelligentzia* pequeno-burguesa, incluindo jornalistas, publicitários, gente de moda, escritores, músicos e artistas, de romper com a hegemonia acadêmica no interior do Sistema de Arte, sendo necessário para este fim operar uma verdadeira revolução na linguagem das artes<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Sobre o conceito de *télos* ver RODRIGUES, J. (1998).

<sup>7</sup> Schiller, em 1793-4, e Hegel, em 1829-0, publicariam, respectivamente, *A educação estética do homem* (1989) e *Lições de estética* (1977). Em comum, ambos traziam a preocupação de pensar a arte como “a força que está na base de nossa humanidade moral”, isto é, capaz de reformar a cultura e revolucionar a subjetividade. . Neste sentido, a finalidade da verdadeira arte seria a de educar esteticamente a burguesia alemã, elevando-a ao patamar das ciências forjando o seu estatuto teleológico. Possivelmente eles ficariam horrorizados com o pragmatismo desses agentes da ideologia burguesa.

<sup>8</sup> Por conveniência formal e lógica dialética utilizei aqui “burguesia não filistina” no lugar de “elites cultas”. A rigor ambas conduzem à mesma noção, isto é, segmentos de classe de espírito sofisticado e elevado. A conveniência se faz necessário sobretudo porque faço referência a um ponto de convergência da burguesia e da pequena-burguesia, e, neste sentido, quis deixar claro que o que os distingue (mas não os une) dos “burgueses filisteus” é precisamente a qualidade daquele espírito.

Quanto ao primeiro aspecto ressalte-se que desde o final da reurbanização e saneamento das mais importantes cidades européias, por volta da década de 1870, os segmentos emergentes da classe média não tinham mais que conviver com os pobres e os miseráveis, estes empurrados para a periferia juntamente com os animais de tração e o cheiro do cocô. Do chão erguiam-se elegantes prédios de vários andares emoldurados por cartazes de publicidade portando anúncios de alimentos exóticos, bebidas finas e viagens sofisticadas substituindo os velhos e decadentes sobrados da herança medieval. Os jornais reforçavam a necessidade extraordinária de consumo de mercadorias e o cinema, desde o seu nascedouro, em 1895, se encarregava de “distrain” as massas operando mensagens subliminarmente<sup>9</sup>. Extasiada, a burguesia em geral ainda em grande parte impregnada pelo gosto aristocrático por falta de uma identidade cultural própria, assistia a emergência da moda, dos penteados, dos perfumes, do *design* de móveis, de louças, de talheres e de toda a sorte de artefatos domésticos e de uso pessoal. Em cada um e em todos esses aspectos da vida cotidiana o “tipo humano burguês” (Konder, L. 2000) apreendia diligentemente a mudança do *télos* estético-cultural<sup>10</sup>.

Quanto ao segundo aspecto, note-se que, em 1914, inovações formais criadas pelas vanguardas artísticas formavam um extraordinário conjunto de *ismos* colocando em evidência “praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e indefinido nome de modernismo” (Hobsbawm, E., 1995, p. 178)<sup>11</sup>. Tal conjunto em torno dos quais gravitava um grande número de artistas – alguns já famosos como Matisse e Picasso – havia exacerbado o imaginário estético-cultural da burguesia não filistina e da *intelligentzia* pequeno-burguesa, contudo sem chegar a escandalizá-las ao ponto de uma rejeição<sup>12</sup>. Muito pelo contrário, tais inovações foram em grande parte absorvidas com ansiedade pelo segmento culto e cosmopolita das classes médias, devendo-se, fundamentalmente, aos jornalistas, publicitários e *marchands* a tarefa de agenciar para o circuito artístico do moderno mercado de arte a parcela do grande público urbano que

---

<sup>9</sup> Sobre a noção de “distração” no cinema ver BENJAMIN, W. (1985).

<sup>10</sup> Vale sublinhar que a produção cultural desse novo mundo não se restringe aos ricos. Contrafações baratas desse universo de consumo são produzidas para atender a pequena burguesia das classes médias urbanas, expandindo o *télos* estético para todos os segmentos sociais.

<sup>11</sup> Ver Quadro 1.

<sup>12</sup> Para Hobsbawm os maiores escândalos foram provocados pelo *dadaísmo* (1914) e pelo *surrealismo* (1924), tendências vanguardistas que prosperaram de fins da década de 1910 até o final da década seguinte. A produção artística e teórica destas vanguardas deixava claro suas afinidades com o pensamento político revolucionário de esquerda, sobretudo com as tendências anarquista (*dadaísmo*) e comunista (*surrealismo*).

ainda se mostrava desconfiado e reticente<sup>13</sup>. Atuando como intelectuais orgânicos da fração burguesa interessada na expansão e intensificação da industrialização, aqueles agentes apreendiam que tais inovações traziam a marca da criatividade e vitalidade burguesa desde a sua origem mais remota<sup>14</sup>, algo que havia sido negligenciado tanto pelo burguês filisteu quanto pelos segmentos conservadores ainda impregnados pela cultura e pelo gosto da aristocracia decadente<sup>15</sup>.

Assim, em 1915, quando as “esqueléticas construções tridimensionais” *construtivistas* (Idem, p. 179) fazem sua estréia no circuito artístico o fato não se constituiu numa verdadeira surpresa (ver quadro 1). Antes, pelo contrário, por suas características formais o evento foi reverenciado pela esquerda na medida em que manifestadamente rompia ideologicamente com a tradição da linguagem acadêmica, e, também, por suas características estruturais rapidamente foi adotada pelo Capital industrial<sup>16</sup>. Sobre isso comenta Hobsbawm ironicamente:

[...] a famosa cadeira tubular de Marcel Breuer (1925-9) trazia uma enorme carga ideológica e estética. Contudo, iria abrir caminho para o mundo moderno não como um manifesto, e sim como a modesta mas universalmente útil cadeira móvel empilhável (1995, 184).

O conjunto das profundas mudanças ocorridas em todas as esferas da vida social que se estenderam a partir do fim da Segunda Guerra Mundial é apreendido por alguns importantes autores de corte marxista, como Fredric Jameson (1996; 2006), Perry Anderson (1998), Terry Eagleton (1993) e David Harvey (1993), dentre outros, como passagens ou deslocamentos no interior de tudo o que nos últimos noventa anos se convencionou chamar de modernidade. Ocioso seria tentar saber o que passou ou foi deslocado nesse gigantesco tubo espelhado do tempo, mesmo porque a grande

---

<sup>13</sup> Tais categorias formam majoritariamente os quadros da *intelligentzia* pequeno-burguesa no conjunto das relações sociais da época. A importância delas pode ser avaliada tanto pelo fato de serem formadoras de opinião (o gosto, o imaginário estético-cultural) quanto pela sua capacidade de arregimentar um público cada vez mais interessado na “mercadoria arte”.

<sup>14</sup> Refiro-me à tradição de trabalho nos *lodges* e guildas surgidos na Europa no século XII, e também aos momentos inaugurais da renovação do estatuto social do artista no século XVI, na Renascença, e os que o sucederam desde então. Sobre este assunto ver HAUSER, A. (1972).

<sup>15</sup> Sobre este assunto ver SENNETT, R. (1989).

<sup>16</sup> Desde o aparecimento das primeiras tendências construtivistas na arte tal legado sustenta-se no fato de que o repertório discursivo dos seus manifestos associava-se à luta revolucionária dos bolcheviques na Rússia. Depois de 1917, ano da revolução, a idéia de que o *construtivismo* apresentava uma ideologia estética de esquerda ganhou *status* de verdade. Ocorre que, em 1931, esta “verdade” foi sumariamente banida do meio de arte da URSS, sendo substituída por ordem dos dirigentes revolucionários pelo *realismo socialista*. Este último, em que pese criticado por estetas marxista no mundo inteiro, tornar-se-ia o paradigma estético da arte do bloco soviético até o estertor do socialismo real, em fins da década de 1980.

dificuldade seria saber o que foi descartado, o que foi criado e o que retornou sob os mais diversos pretextos. Certo é que, desde então, regressões de todas as ordens impõem a perda do sentido do passado e anulam qualquer projeção do futuro. A partir disso a crença num presente sempiterno passou a justificar a hegemonia filosófica do *just in time* cotidiano. Como num restaurante de comida a quilo, qualquer coisa – competências e habilidades educacionais, por exemplo – é passível de ser escolhida e consumida imediatamente. Entretanto, até a grande crise do regime de acumulação *fordista*, em 1973, muitos ousaram pensar que um outro mundo seria possível, na medida em que o Sistema Capital parecia, sob a hegemonia do Estado de Bem-estar Social, enfim, dar “humanamente” certo.

Como veremos em seguida, foi este o caso dos artistas que integraram os dois principais movimentos de vanguarda artística no cenário brasileiro ao longo de uma década, aproximadamente.

### III. DO CÉREBRO PARA OS OLHOS

#### *Contexto*

Em 1949, retornando de um longo exílio político no exterior, o crítico de arte Mário Pedrosa defende a sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* para a cátedra de História da Arte e Estética na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil<sup>17</sup>. Desde a sua partida, em 1937, o modernismo brasileiro inaugurado por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti havia pouco mais de uma década equilibrava-se entre a continuidade do experimentalismo da primeira hora e o tom respeitoso para com a arte acadêmica, então ainda dominante no meio de arte do país. Os diversos grupos organizados por artistas de origem operária que surgiram entre 1932 e 1934, como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SP, 1932), o grupo Santa Helena (SP, 1934) e o Núcleo Bernadelli (RJ, 1934), a despeito do esforço de alguns dos seus membros de trabalhar na perspectiva das inovações formais, subordinavam suas obras às exigências do gosto conservador paulistano<sup>18</sup>. Para Mário de Andrade, a formação conservadora adquirida pelos artistas nas escolas profissionalizantes “totalmente à margem dos círculos de vanguarda” era um dos fatores determinantes da moderação dos grupos face às exigências de transformação da linguagem. Um outro fator era o

---

<sup>17</sup> Ver PEDROSA, M. (1979). Sobre o autor ver uma interessante sinopse da sua trajetória intelectual em <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>

<sup>18</sup> Ver Quadro 2.

“proletarismo” desses grupos, que segundo Mário de Andrade era determinante da “psicologia coletiva e, conseqüentemente, da sua expressão”<sup>19</sup>.

No plano macro, o Brasil que Mário Pedrosa se deparava era pura expectativa.

O acúmulo da década de 1940 fornecia à burguesia industrial brasileira indicadores otimistas para o salto decisivo da substituição das importações a ser dado. Além da existência da Companhia Siderúrgica Nacional e da Petrobrás, obviamente indispensáveis para tal fim, o sistema S, a despeito de ter abandonado o seu papel na formação geral dos operários, consolidara a sua posição de formar quadros especializados de nível técnico. As duas grandes universidades brasileiras, a do Brasil e a USP, criadas na década de 1930, além de outras importantes instituições superiores de ensino e pesquisa, estimuladas pela criação, em 1951, do Conselho Nacional de Pesquisa<sup>20</sup>, preparavam-se para assumir a responsabilidade pela construção da autonomia científica do país. E, em 1948, uma mensagem presidencial enviada ao Congresso apresentava a proposta de uma lei orgânica da educação nacional tomando por base a nova Constituição do país, aprovada dois anos antes<sup>21</sup>. Já no vasto território dominado pela evidência da mercadoria, a ampliação do alcance do rádio no território brasileiro reforçava o seu papel integrador nacional juntamente com a “retomada” das atividades cinematográficas no Rio de Janeiro e em São Paulo<sup>22</sup>. A proximidade do início das transmissões de televisão – que ocorreriam em 1951 – excitava publicitários e propagandistas de todos os quadrantes, posto que a nova mídia prometia, tal como ocorrera no estrangeiro, redimensionar o imaginário da sociedade, potencializando seus sonhos de consumo.

Mário Pedrosa retornava, assim, num momento em que o a burguesia industrial urdia nas entranhas do poder econômico, em meio a disputas políticas desleais e

---

<sup>19</sup> A idéia de Andrade traz algumas implicações que mereceriam um exame mais aprofundado, o que não é o caso aqui. Contudo, não posso me furtar de comentar a incongruência da sua idéia posto que ela parte do pressuposto de que o proletarismo é conservador. Ora, ele não é uma coisa nem outra. O que deve ser levado em consideração é o propósito do artífice/artista em realizar acumulação como garantia para a mobilidade social tendo em vista alcançar o *status* de profissional liberal. Neste caso, como é notoriamente sabido, conservador não é o gosto de quem executa, mas sim de quem encomenda a obra.

<sup>20</sup> Atual CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

<sup>21</sup> Como se sabe, a Lei 4.024 somente foi aprovada em 1961. Não obstante os esforços de intelectuais do porte de Florestan Fernandes e Fernando Azevedo, dentre outros, nos 13 anos de tramitação foram realizadas inúmeras modificações na proposta original, quase todas de natureza conservadora.

<sup>22</sup> Desde que, na década de 1910, os representantes da indústria cinematográfica norte-americana pressionaram os parlamentares brasileiros para que o Congresso pusesse um fim nas atividades de cinema no país, vive ciclos de retomadas. A primeira foi na década de 30, depois outra que se estendeu da década de 50 até o final dos anos 70, e, finalmente, em fins dos anos 90 acompanhamos a atual “retomada”. Cf. JABOR, Arnaldo. "O velho imperialismo americano não mudou nada" in <[www.globo.com/globonline/colunas](http://www.globo.com/globonline/colunas)> . Acessado em 20/02/2008, baixado em 20/02/2008.

sangrentas, um projeto desenvolvimentista que arrastaria a sociedade brasileira, por cerca de década e meia, na perseguição dos seus objetivos. Dentre eles, o objetivo de refuncionalizar a arte, fazendo com que os artistas se comprometessem diretamente com o desenvolvimento das forças produtivas. Se em parte este objetivo foi alcançado, gerando uma cisão jamais reparável no interior do meio de arte, de outra forma as contradições do processo ofereceram a oportunidade que faltava para que os artistas modernos rompessem, conforme indicado na premissa deste estudo, os elos que mantinham o Sistema de Belas-Artes presos exclusivamente à tradição academicista colonizada<sup>23</sup>.

### *Embates e convergências*

O movimento Concreto, a partir de São Paulo, e o movimento Neoconcreto, a partir do Rio de Janeiro, em conjunto representaram a emergência de uma concepção de arte que, por um lado, se não fugia aos modelos explorados pelas vanguardas construtivistas consagradas na Europa e nos EUA no período anterior a Segunda Guerra Mundial, por outro apresentava contornos teórico-metodológicos inéditos. A começar pela busca de novas sínteses para as determinações formais do trabalho de arte. Para isso operariam com os elementos da inteligência de forma mais econômica e sensível mediante o deslocamento do conhecimento do cérebro para os olhos – a “carne da história”, diria Merleau-Ponty (1971).

Se os concretistas contavam com o instrumental da semiótica e da semiologia empunhadas pelos irmãos Augusto e Haroldo Campos (1977), além de Décio Pignatari (1977), os neoconcretistas contavam com o aparato teórico da fenomenologia de Mário Pedrosa (1977), de Ferreira Gullar (1977) e de Tomás Maldonado (1977). E neste ponto mais divergiram do que se acertaram.

Para os concretistas, os movimentos vanguardistas europeus da primeira metade do século XX, coerentes com o crescimento das cidades e o forte desenvolvimento industrial, haviam encontrado “na arquitetura e no urbanismo, no desenho industrial, no cinema, na propaganda, um vasto campo possível de aplicações para as artes visuais” (Pignatari, D., 1977, p. ). Já na década de 50 a urgência dos concretistas era por “uma comunicação mais rápida e incisiva – mais econômica – (a ser) colocada sob o signo da comunicação não-verbal” (Idem). Mais incisivo do que Pignatari, Waldemar Cordeiro (1977), artista concreto e artífice e protagonista de inúmeras exposições, manifestos e

---

<sup>23</sup> Ver mais acima I. *O problema*.

debates com a crítica conservadora, dizia que “a questão é considerar a arte um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas” (p. 102). Muito embora ao reivindicarem para a arte – um tanto ingenuamente talvez – “um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo [...] situando-a acima da opinião [...]” estivessem desejando a sua politização, coisa que o marxista Walter Benjamin havia proposto num conhecido ensaio<sup>24</sup>, em verdade suas propostas expressavam conceitos muito mais próximos das idéias capitalistas e de sua crença irredutível no progresso tecnológico. Não por acaso seus principais artistas eram de ofício publicitários, *designers*, engenheiros industriais, arquitetos etc.. Também não por acaso que isso os mantivesse numa linha de continuidade com a geração anterior de artistas de origem operária, denotando em última análise o processo de mobilidade social, conforme sublinhei anteriormente. Neste sentido, os passos concretistas no meio de arte brasileira ao mesmo tempo em que municavam o ideário liberal, cumpriam quase que à risca a estratégia da burguesia industrial de operar as mudanças teleológicas no imaginário estético-cultural da sociedade. Enfim, para Ronaldo Brito (1977) “o concretismo pretendia intervir diretamente no centro da produção industrial e se preocupava explicitamente em levar adiante o ‘sonho suíço’ de transformar o ambiente cultural contemporâneo” (p. 306).

Por sua vez os neoconcretistas que bebiam na fonte da fenomenologia de Merleau-Ponty buscavam afirmar em suas obras hegemonia da “sensibilização e da dramatização” (Brito, R., 1977, p. 306). Analisando num texto de época a produção “paulista e carioca”, Mário Pedrosa (1977) exercita uma crítica consensual em torno das semelhanças e diferenças entre concretos e neoconcretos. Para ele, se os primeiros detêm uma “severa consciência doutrinária” acerca do equilíbrio necessário na relação razão e sensibilidade, os outros se mostram mais empíricos e lúdicos face ao objetos trabalhados. De fato, qualquer um que se deparasse com as “obras” de Ligia Clark, Ligia Pape e Hélio Oiticica, além de outros, perceberiam de imediato o seu caráter performático a exigir interação. Propunham-se, desta forma dramático-lúdica, romper empiricamente o estatuto academicista, mas não apenas. Carregavam ainda, a partir de da idéia de que encarnavam um “não-objeto artístico”, uma postura crítica ao funcionalismo, ao mecanicismo e ao causalismo behaviorista e da *Gestalt* que enxergavam nas obras dos concretistas.

---

<sup>24</sup> Ver nota 9 acima.

Se em São Paulo os artistas mantinham-se próximos às demandas induzidas pelo avanço das forças produtivas, orientando, portanto, a produção artística pelas searas da publicidade e da propaganda nos diversos meios de comunicação disponível<sup>25</sup>, no Rio de Janeiro tamanha movimentação chamaria a atenção do Jornal do Brasil. O vetusto diário que mantinha o mesmo padrão gráfico de sua fundação, em 1891, e que jamais havia se interessado diretamente pelas questões culturais, entrega a Ferreira Gullar, Amílcar de Castro e Reynaldo Jardim a tarefa de executar uma grande reforma gráfica. Segundo o ideário dos seus dirigentes, queriam criar um Suplemento cuja pauta seria marcada pelas novas tendências em cultura. A visualidade moderna e dinâmica seria o ponto de afirmação dessa pauta, e, neste sentido, a estética neoconcretista era o que se apresentava em acordo com os novos tempos. E neste ponto é possível perceber que embora sem as pretensões concretistas de “intervir diretamente no centro da produção industrial”, os neoconcretistas com eles convergiam no propósito de “levar adiante o ‘sonho suíço’ de transformar o ambiente cultural contemporâneo”<sup>26</sup>.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

##### *Arte como produtora de valor*

Diante da antiga pergunta “O que é a arte?” qualquer um que se sinta tentado a recorrer a um vasto repertório de ponderações antes de oferecer uma resposta o tanto quanto possível objetiva não estará agindo de forma diferente da maioria das pessoas. Isto porque tão antiga quanto a pergunta tem sido a insatisfação com as respostas apresentadas. Konder (2000) resume este dilema sublinhando que “não é nada fácil apontar o que as atividades chamadas artísticas têm em comum” (p.35)<sup>27</sup>. E complementa

[...] o que nos permite abranger numa mesma categoria coisas tão distintas como, por exemplo, os animais pintados por criaturas pré-históricas na caverna de Lascaux e os quartetos de Beethoven? Que razão podemos invocar quando usamos o mesmo termo para designar os ícones bizantinos, o balé russo, as catedrais góticas, a claiografia chinesa, os romances de Balzac, as tragédias de Sófocles, os poemas de Baudelaire, as fotomontagens de John Hearthfield e os filmes de Eisenstein? (Idem, ibidem).

<sup>25</sup> Inúmeros cartazes de feiras e bienais industriais foram produzidos nesse contexto. Cf. AMARAL, A (1977).

<sup>26</sup> BRITO, R. *Op. cit.*

<sup>27</sup> Uma outra opção também legítima, porém não exatamente cordial, é desqualificar o interlocutor dizendo que a pergunta é meramente retórica, não merecendo, portanto, uma resposta.

Responder a essas indagações impõe-nos novos dilemas. Ater-me-ei ao mais pertinente ao nosso tema, começando pelo enunciado mais simples e grosseiro.

Se concebermos a arte fora do espaço-tempo histórico como reivindicam certos discursos pós-modernos hedonistas e anticlassistas, estaremos permitindo um alívio nas rígidas molduras que historicamente enquadram o termo, e, por conseguinte, fica dispensada qualquer outra justificativa para o seu uso. Tudo é arte, logo nenhum registro da produção (o trabalho de arte) do objeto deverá fazer sentido – ou seja, não produzirá valor –, o que imediatamente coloca o sujeito que apreende o objeto em igualdade de condição com o próprio objeto. O que se observa a partir daí é uma sucessão de deslocamentos simultâneos do sujeito e do objeto a fim de recuperarem a condição anterior, algo impossível de ocorrer neste esquema. O mundo estetizado perde objetividade e se torna um mundo-objeto, e nele as relações sociais são sumariamente coisificadas.

O outro enunciado é pertinente ao que estudamos aqui.

Ele coloca em evidência a tese abraçada pelas vanguardas construtivistas de que a arte tem uma finalidade histórica, seja para garantir a sua autonomia como meio sensível de conhecimento do mundo, seja ainda por força das próprias contradições dos artistas como garantia de que algum valor está sendo produzido. Tal enunciado coloca em relevo a questão da eficácia da arte frente aos incalculáveis dispositivos produtivos e ideológicos sob controle das classes dominantes, mas também nos coloca diante do senso de urgência quanto a operar estrategicamente – isto é, de forma classista – o aparato conceitual e sensível da arte.

Em breves palavras, apreender a arte como trabalho-educação.

#### REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_.  
BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte*. Brasília: MEC/SEF, 1996.

BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de

- Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 1977, pp.303-310.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil. Ensaio sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- CUNHA, Luiz Antônio. *O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização*. São Paulo: Unesp, 2000.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Arte neoconcreta uma contribuição brasileira”. In AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 1977, pp. 114-121.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Vols. 1 e 2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade singular. Ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- KONDER, Leandro. *Os sofrimentos homem burguês*. São Paulo: Senac, 2000.
- LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis. Uma reflexão em busca de auto-estima*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Paulistas e cariocas”. In AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 1977, pp. 136-138.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos. Arte brasileira do século XX na coleção de Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Síntese de história da cultura brasileira*. São Paulo: Difel,

## ANEXO

Quadro 1

<b>MODERNISMO (EXTERIOR)</b>			
<b>Ano</b>	<b>País</b>	<b>Tendência</b>	<b>Principais Artistas</b>
1905	França	Fauvismo	Matisse
1907	França	Cubismo	Picasso, Juan Gris, Braque
1912	França	Abstracionismo	Kandinsky
1914	Itália	Futurismo	Balla, Fontana
1915	Suíça	Suprematismo	Malevitch, Tatlin, Gabo
1917	Holanda	Neoplasticismo	Mondrian, Van Doesburg
1919	Weimar	Bauhaus	Gropius, Breuer
1920	Alemanha	Realismo	Pevsner, Gabo
1922	Alemanha/ URSS	Produtivismo	Lissitsky
1930	Paris	Concretismo	Van Doesburg
1931	URSS	Stalin proíbe o construtivismo	Realismo socialista
1933	Alemanha	Nazismo fecha a Bauhaus	Academicismo
1937	EUA	Bauhaus-Estilo internacional	Gropius, Feininger, Mies Van der Roe
1949	EUA	Expressionismo abstrato	Jackson Pollock
1950	EUA	Action painting	Jackson Pollock
1954	Alemanha	Escola Superior da Forma de Ulm	Tomás Maldonado
1955	França	Optical art	Vasarely
1959	EUA	Museu Guggenheim	Frank Lloyd Wright
1960	Suíça	Exposição Internacional de Arte Concreta	Max Bill

Fontes: ARGAN, G. C. (1992); AMARAL, A (1977).

Quadro 2

<b>MODERNISMO (BRASIL)</b>			
<b>Ano</b>	<b>Estado</b>	<b>Evento</b>	<b>Principais Artistas</b>
1917	São Paulo	Exposição de Anita Malfatti e reação de Monteiro Lobato. Diz que as obras são fruto de paranóia ou mistificação	Anita Malfatti
1922	São Paulo	Semana de Arte Moderna	Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti
1927	São Paulo	‘Casa da rua Santa Cruz’: Primeiro projeto arquitetônico modernista	Warchavick
1930	Rio de Janeiro	Lúcio Costa é nomeado diretor da Escola Nacional de Belas-Artes	
1931	Rio de Janeiro	1º. Salão Moderno	vários
1937	São Paulo	Exposição da “Família Artística”: artistas de origem proletária	
1939	Rio de Janeiro	Construção do MEC	Le Corbusier, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão
1946	Rio de Janeiro e São Paulo	Primeiras galerias de arte moderna	Askanazy e Domus
1947	São Paulo	Criação do Museu de Arte de São Paulo	
1948	Rio de Janeiro e São Paulo	Criação dos Museus de Arte Moderna	
1949	São Paulo	Exposição “Do figurativismo ao abstracionismo”	
1951	São Paulo	I Bienal Internacional	Max Bill, Ivan Serpa, Almir Mavgnier, Ivan Serpa
1952	São Paulo	Exposição e Manifesto do grupo “Ruptura” (concretista)	Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari, Lothar Charoux
1953	Rio de Janeiro (Petrópolis)	I Exposição Nacional de Arte Abstrata	
1955	São Paulo	I Exposição Nacional de Arte Concreta	Waldemar Cordeiro, Oliveira Bastos, Volpi, Wollner, Ferreira Gullar
1958	Ceará e Maranhão	Exposição concretista	Antonio Barroso, Pedro Leão, Alcides Pinto
	Rio de Janeiro	Planejamento gráfico do Jornal do Brasil segundo modelo concretista	Amílcar de Castro, Reynaldo Jardim
1959	Rio de Janeiro e Salvador	Manifesto e I Exposição Neoconcreta	Ligia Clark, Ligia Pape, Ferreira Gullar
	São Paulo	I Concurso Nacional de Desenho Industrial	
1963	São Paulo e Rio de Janeiro	Criação do Departamento de Desenho Industrial na FAU-USP Criação da Escola Superior de Desenho Industrial	

Fontes: AMARAL, A (1977).