

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ricardo Giorgi Portolano

Por fora da arte: um estudo sobre o campo da produção artística e
a identidade do artista plástico

MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

SÃO PAULO

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ricardo Giorgi Portolano

Por fora da arte: um estudo sobre o campo da produção artística e
a identidade do artista plástico

Dissertação apresentada à banca
examinadora como exigência
parcial para obtenção do título de
mestre em psicologia social pela
Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, sob a orientação do
Prof. Doutor Antonio da Costa
Ciampa

SÃO PAULO

2009

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

Este é um trabalho gestado e realizado coletivamente. Afinal – existe eu sem outro? Felizmente, não.

Agradeço primeiro aos meus pais; na minha opinião, os melhores do mundo. Obrigado por acreditarem e apostarem em mim. Cheguei até aqui graças ao apoio e ao amor de vocês.

À Cá, uma mulher maravilhosa, companheira que torna a vida boa. Obrigado pelo carinho, amor, amizade, conversas, risadas, confiança, revisões e paciência! Te amo.

Agradeço à Má, minha irmã linda, que tem a cabeça iluminada e o espírito livre.

À Nani e ao Alexandre, família da melhor qualidade, obrigado pela revisão e pela indicação do entrevistado, respectivamente.

Dona Heloísa, Seu Alfredo, Dona Gina, Seu Fortunato, Viviane, Reginaldo, Sé, Fran, Cé, Pongo, Teco, Dri, Luciana e todo o resto da família.

Aos meus bons amigos Gui, Júlio, Gutinho, Bianca, Julieta, Vernon e mais muitos outros – vocês são o estofamento em que me apoio na vida.

Um obrigado especial ao Alex e ao Mateus, melhores amigos. O primeiro, um interlocutor sagaz, importante na definição deste trabalho e da minha vida. O segundo, um poço de carinho, humor e lealdade. Amo vocês faz tempo.

Ao Léo, Aline, Gorba e Pimenta – colegas de profissão e muitas outras coisas muito boas.

Ao Arthur Meucci, Felipe Mello e Felipe Lopes, colegas do mestrado, de projetos, de Bourdieu e da Escola Pessimista de Peruíbe.

Ao Cláudio, outro interlocutor dos grandes.

Ao pessoal do núcleo, especialmente ao Jura, Clodoaldo, Mariana, Paulo e Simone. É muito prazeroso trabalhar com vocês.

Ao Ciampa, meu orientador, que desde o começo me apoiou na minha pesquisa e que sempre está de braços aberto para acolher o novo e lhe dar autonomia.

À Cris, pelas ótimas aulas e por participar da qualificação.

Ao Arley, por compartilhar dos mesmos interesses e também pelas boas colocações na qualificação.

Aos professores do programa de psicologia social: Mary Jane, Fúlvia, Raul e Sérgio.

Aos professores Miguel Chaia e Clóvis de Barros Filho, essenciais no desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores do curso de Reich do Sedes: Zeneide, João Rodrigo, Lorene, Marilza, Sílvia, Ana Lúcia, Simone.

À Nadine e ao Rafael, professores e pensadores.

Este trabalho não é meu, é de vocês.

Portolano, R. (2009). **Por fora da arte: um estudo sobre o campo da produção artística e a identidade do artista plástico.** Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Palavras-chave: identidade, artes plásticas, campo da produção artística, intersubjetividade, psicologia social.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção da identidade do artista plástico ao se relacionar com o campo da produção artística. Para tal, nos apoiamos na teoria dos campos desenvolvida por Pierre Bourdieu, na qual o campo da produção artística se mostra como uma estrutura onde existem disputas de poder para a definição dos valores que legitimarão quais obras serão consideradas obras de arte e quais artistas serão reconhecidos como tal. Nos apoiamos também nas teorias de identidade desenvolvidas por Jürgen Habermas e Antonio da Costa Ciampa para desenvolvermos um arcabouço teórico que permite compreender como se constroem as identidades contemporaneamente. Existem identidades que têm a possibilidade de se afirmar a partir de seus encontros com o mundo e existem identidades que podem ser dominadas e determinadas a partir de interesses externos. Portanto, faz parte de nosso objetivo analisar as possibilidades de emancipação do artista plástico dentro de um campo no qual existem forças que podem especificar sua identidade a partir desses interesses. Como dado empírico, entrevistamos, através de uma entrevista semidirigida baseada na narrativa da história de vida, um artista plástico que tem a arte como profissão, logo lida com as estruturas do campo.

Portolano, R. (2009). **Outside the arts: a study of the field of artistic production and the visual artist's identity.** Master Thesis, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Key Words: identity, visual arts, field of artistic production, intersubjectivity, social psychology.

ABSTRACT

This work analyses the construction of the visual artist's identity in relation to the field of artistic production. At first, we look at Pierre Bourdieu's field theory, in which the field of artistic production reveals itself as a structure with disputes. These power disputes define the values that determine the works that will be considered art and which artist will be considered as such. After that, we discuss the identity theory developed by Jürgen Habermas and Antonio da Costa Ciampa, to establish a theoretical frame to understand how identities are constructed nowadays. There are identities that have the possibility to determine themselves in accordance with their relationships, and there are identities that are dominated and determined by other interests than their own. One of the objectives in this thesis is to analyse the visual artist's possibilities of emancipation while inside a field that has forces that may specify his or her identity based on these interests. For empirical data, we interviewed a professional visual artist, through a semidirected interview based on the narrative of his life story.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| I – Introdução | 1 |
| II – A história dos artistas | 6 |
| <i>Renascença</i> | 7 |
| <i>França, século XVII</i> | 18 |
| <i>Holanda, também século XVII</i> | 22 |
| <i>A gênese do campo da produção artística</i> | 28 |
| III – O campo da produção artística | 32 |
| <i>O campo do poder</i> | 34 |
| <i>Capital simbólico e capital financeiro</i> | 36 |
| <i>O interesse no desinteresse</i> | 37 |
| <i>A valorização das obras e dos artistas</i> | 38 |
| <i>Tomadas de posição e movimentações da estrutura do campo</i> | 41 |
| <i>Os limites do campo</i> | 43 |
| <i>Illusio</i> | 45 |
| IV – Identidade | 50 |
| <i>O paradigma da comunicação e os “eus”</i> | 51 |
| <i>Razão comunicativa</i> | 54 |
| <i>A consciência está nos micro-lugares</i> | 55 |
| <i>Mundo da vida e cultura</i> | 56 |
| <i>Ordem sistêmica</i> | 59 |
| <i>Assujeitamentos Contemporâneos</i> | 61 |
| <i>Identidades</i> | 65 |
| <i>Dados, papéis e acordos</i> | 66 |
| <i>Identidades assujeitadas</i> | 68 |
| <i>Metamorfose e reposição</i> | 69 |
| <i>Emancipação</i> | 71 |
| V – Apresentação | 76 |
| <i>O sujeito da pesquisa</i> | 79 |

| | |
|---|------------|
| <i>Uma breve história</i> _____ | 80 |
| <i>Análise da entrevista, ou, quando o índio toma chá</i> _____ | 86 |
| VI – Considerações finais _____ | 101 |
| Bibliografia _____ | 103 |
| Anexo I – transcrição da entrevista _____ | 106 |

I – INTRODUÇÃO

Em 1974, na abertura da Feira de Arte da cidade suíça de Basel, um jovem de vinte e oito anos foi chutado de dois lances da escada, para a surpresa dos ali presentes. Era a performance “kunst kick”, do artista americano Chris Burden, sendo o próprio quem rolou escada abaixo. Também em 1974, o mesmo artista executou a performance “trans-fixed”, na qual teve suas duas mãos transfixadas por pregos na parte externa do teto de um fusca que percorreu por dois minutos um trecho de estrada, com Burden pendurado e com os pés apoiados no pára-choque do veículo. Uma de suas obras mais conhecidas é a performance “shoot”, de 1971, na qual ele tomou um tiro de rifle no braço esquerdo. Todas essas foram fotografadas ou filmadas, e a bala de cobre retirada do braço de Burden “(...) existe até hoje como relíquia.” (GARDNER, 1996: 19).

No mesmo ano de 1974, a artista Letícia Parente – uma das precursoras da vídeo-arte no Brasil –, em sua obra “marca registrada”, um filme de oito minutos, borda com linha e agulha as palavras “made in Brazil” na sola de seu pé. Na performance “preparação II”, a artista se aplicou quatro injeções e depois preencheu uma ficha de controle sanitário.

Durante a década de 1990, a artista plástica francesa Orlan se submeteu a mais de nove cirurgias plásticas para ficar com o rosto parecido com os de mulheres de obras de arte clássicas consideradas belas. Todo o processo, desde as cirurgias até retratos do pós-operatório, foi documentado e exposto em museus franceses e americanos.

Esses são, propositadamente, exemplos chocantes. Porém, podemos nos perguntar o que leva um artista a se submeter à tais situações em nome de sua arte? Qual é o limite entre suas vidas e seu trabalho? É sabido que ser artista é uma tarefa que exige muita dedicação e esforço de quem resolve sê-lo, e que alguns artistas levam a sua arte para além da mera produção de objetos, como mostram as cicatrizes de Burden, Parente e Orlan. Ser artista é geralmente visto como um estilo de vida, mais do que apenas uma profissão; aparentemente deixa marcas na vida do sujeito que fazem com que ele lide com o mundo a partir de um ponto de vista “artístico”, estético.

Mas será que essa visão dos artistas corresponde de fato com o que eles vivem e experienciam? Será que a idéia de que o artista faz de sua vida uma obra de arte não é uma generalização baseada justamente em casos extremos, emblemáticos? Não é possível fazer tais afirmações sem compreendermos como o fato de se ser artista determina como o sujeito se identificará em seu mundo e o quanto isso enviesa suas relações, tanto no mundo da arte quanto fora dele.

Além de ter de lidar com sua própria produção, o artista deve se relacionar com outros profissionais que também trabalham com arte. Galeristas, curadores, marchands, colecionadores, críticos, historiadores, diretores de museus e toda uma sorte de personagens que faz com que a sua arte seja distribuída, exposta, negociada, vendida, qualificada, valorizada ou desprezada. Esse conjunto de relações compõe o campo da produção artística, que é a estrutura que suporta a arte, seus valores, os artistas e as outras personagens. Obviamente, o artista também deve lidar com seu público.

Neste trabalho buscamos compreender como se constrói a identidade de um artista plástico ao se relacionar com o campo da produção artística. Entendemos que a sua identidade, a forma como ele se percebe, se reconhece e se identifica no mundo em relação à todas as suas esferas de ação é determinada em grande parte por sua profissão.

Pelo empenho que um artista dedica à sua produção, entendemos que essa é uma profissão que exige muito de quem a pratica. Qualquer um que já tenha tentado pintar uma tela, fazer uma escultura, criar um vídeo ou mesmo ser chutado escada abaixo, sabe que essa é uma tarefa árdua, seja por seus aspectos técnicos, seja por seu conteúdo. Por isso acreditamos que de fato ser artista deixa uma marca forte na construção de sua identidade; e como cada sujeito tem uma história de vida singular e se relaciona com o campo da arte de maneira própria, não podemos reduzir o artista a uma personagem excêntrica ou perturbada, nem a nenhum estereótipo generalizante.

Devemos, primeiramente, estabelecer algumas idéias que darão suporte para o que será discutido aqui. Esta dissertação é sobre psicologia social, mais do que sobre arte; portanto não pretendemos nos imbuir da ingrata tarefa de tentar definir o que é arte. Aceitaremos que arte é aquilo que

é chamado de arte por quem detém o poder de fazê-lo. Tratamos, então, das obras que se encontram em museus, galerias ou nas mãos de colecionadores e que têm um valor financeiro que transcende ao seu valor meramente material; ou seja, que circulam por um circuito específico de lugares e valores que lhe garante o status de arte. Se alguém faz uma obra maravilhosa e guarda-a em sua garagem, onde ninguém a vê, a partir do ponto de vista adotado aqui essa obra não será uma obra de arte. Com isso temos a posição sobre o que é arte adotada aqui; não pretendemos definir o que é arte, mas sim entender como o fazer artístico (e tudo aquilo que se relaciona com esse fazer) marca a identidade do artista.

Não tratamos aqui de qualquer tipo de arte; não tratamos de artesanato, de regionalismos ou de arte oriental. Nos atemos diretamente à arte ocidental. Também nos limitamos às artes plásticas, embora em alguns momentos serão feitos paralelos com outras manifestações artísticas.

Por causa disso, consideramos artista o indivíduo que tem obras inseridas nesse circuito e que consegue fazer da circulação de sua arte sua profissão, não apenas um hobby ou uma diversão. Como não há mercado para qualquer produção e como quem decide se a obra é ou não é arte são os participantes do campo, muitos artistas acabam procurando outras profissões (muitas vezes relacionadas à própria arte) para garantir sua subsistência; mesmo assim, são artistas, lutam conscientemente para garantir uma posição de destaque perante seus pares e seu público.

No primeiro capítulo, analisaremos a história dos artistas desde a renascença até a origem do campo, na metade do século XIX na França. Veremos como ao longo desse tempo foram surgindo muitos dos elementos essenciais para se compreender em que contexto está inserido o artista plástico atualmente. Para tal, nos baseamos principalmente na obra “História Social da Arte e da Literatura”, de Arnold Hauser e na obra “A História da Arte” de E. H. Gombrich.

Vale ressaltar que esse não é um texto sobre a história da arte e que, de acordo com Hadjinicolaou (1978) a história dos artistas não é a história da arte. Encerramos esse capítulo no momento da origem do campo, porque a partir do momento em que ele se estrutura e conseqüentemente conquista

sua autonomia, a história dos artistas se torna cada vez mais ramificada e diversificada.

A partir daí, podemos analisar o que é o campo e como ele funciona. Um campo é sempre um lugar de disputas, onde cada participante tenta impor os valores que acredita serem válidos e assim definir o que será ou não considerado arte. As relações que se dão entre os participantes do campo formam a própria estrutura do campo - o campo é constituído por essas relações assim como as constitui. Cada participante ocupa uma posição específica que determina como serão suas ações aí dentro. Existem os que já dispõem de poder e assim podem definir quais serão os valores legítimos que nortearão a estrutura do campo, assim como existem os que não dispõem da mesma quantidade de poder e que desejam legitimar seus pontos de vista em relação às possibilidades da arte. Para tal, nos embasamos na obra “As Regras da Arte” do sociólogo francês Pierre Bourdieu.

Ser artista é sempre um encontro que se dá na interseção entre o campo de produção artística e um sujeito que deseja participar dele. O sujeito já entra no campo portando seus valores e experiências anteriores a tal encontro, o que influencia na forma como ele se identificará no e com o campo. Para isso, analisaremos com se constroem contemporaneamente as identidades.

Nesse capítulo, nos baseamos no paradigma da comunicação para compreendermos como as identidades surgem dentro de um contexto lingüístico e cultural compartilhado intersubjetivamente, e que esse contexto engloba tanto essas relações intersubjetivas como relações instrumentais. Para tal, utilizaremos as teorias sobre identidade, mundo da vida e ordem sistêmica de Jürgen Habermas. Há uma idéia desse teórico que está permeia todo este trabalho.

a idéia principal, condutora, o mito que serve de moldura ao quadro da teoria, que legitima o trabalho intelectual ao qual qualquer pesquisa em detalhe é referida, é o da emancipação da humanidade e do sujeito no contexto de ações comunicativas, ou seja, sua idéia

central está referida à interpretação do que seja uma “vida boa”.
(SIEBENEICHLER, 2003: 23)

Entendemos que as identidades têm a possibilidade de serem racionalmente expostas e afirmadas a partir da mediação adequada entre as relações intersubjetivas e a ordem sistêmica.

Também nos baseamos na teoria da identidade de Antonio da Costa Ciampa, que compreende a identidade como construção dialética em constante metamorfose. Por isso não pretendemos definir o que é a identidade, mas sim compreender quais são os processos que fazem com que o sujeito se identifique no e com o mundo. Conforme Cuche (1999: 188), o cientista

tem o dever de explicar os processos de identificação sem julgá-los. Ele deve elucidar as lógicas que levam os indivíduos e os grupos a identificar, a rotular, a classificar e a fazê-lo de uma certa maneira ao invés de outra.

Finalmente, para confrontar o que foi colocado nos capítulos teóricos, teremos uma entrevista com um artista plástico que está em pleno processo de entrada no campo: um grafiteiro. A pesquisa visa jogar luz numa personagem que ocupa uma posição relativamente nova no campo, ainda não muito estudada. Não fazemos uma biografia do artista; o intuito é descobrir justamente se e como o entrevistado consegue firmar, através das ações comunicativas, posturas nas quais pode se desvencilhar de lógicas que capturam e do status ligado ao poder dos dominantes do campo.

II – A HISTÓRIA DOS ARTISTAS

Nada existe realmente a que se possa dar o nome de arte. Existem somente artistas.

– E. H. Gombrich

A palavra arte atualmente designa uma quantidade enorme de manifestações. Os livros de história da arte atuais, inclusive os utilizados neste trabalho, geralmente abrangem desde as pinturas rupestres até, dependendo da época em que o livro foi escrito, a arquitetura pós-moderna. São manifestações totalmente diferentes reunidas debaixo do guarda-chuva da polissemia da palavra arte.

Na presente pesquisa interessa-nos o que se convencionou chamar de “artes plásticas ocidentais”. É um ramo das artes primeiramente europeu, que se espalhou pelo mundo por meio das migrações européias e do enaltecimento da cultura deste continente por países culturalmente dominados. Interessa-nos mais especificamente identificar qual era o status do artista plástico nos diferentes contextos históricos e regionais. Não pretendemos fazer um estudo exaustivo da história da arte, mas sim indicar momentos de mudança singulares na história de tal profissão.

Vale ressaltar que recorreremos constantemente a Arnold Hauser (1892 – 1978), autor húngaro que, em 1953, desenvolveu a obra “História Social da Arte e da Literatura”. Ernst Hans Gombrich (1909 – 2001), intelectual que também escreveu sobre a história da arte, desenvolve uma crítica à postura teórica assumida por Hauser, o materialismo dialético.

O que ele [Hauser] descreve ao longo das 956 páginas [992 na edição brasileira] de seu texto não é tanto a história da arte ou dos artistas, mas a história do mundo ocidental como ele a vê refletida nas variadas direções e modos da expressão artística – visual, literária ou cinemática. (GOMBRICH, 1996: 369)¹.

¹ Tradução nossa

A acusação é a de que o autor liga os fatos sociais diretamente à produção artística. De fato, essa acusação é verdadeira, pois entre a Revolução Francesa e os artistas que a pintaram havia muitas outras coisas, entretanto, como não cabe aqui fazer uma análise das obras em si ou dos paradigmas estéticos deste ou daquele movimento, os postulados do autor serão úteis para descrevermos o que se passa na vida do artista mais do que em sua obra. E não é fácil encontrar obras que tratam dos assuntos que Hauser expõe; mesmo o livro do próprio Gombrich, “A História da Arte” (que foi escrito para adolescentes, mas publicado no Brasil como um livro para leitores adultos e que se tornou referência no que tange o ensino da história da arte) não contém muitas das informações que o livro de Hauser contém.

Renascença

A renascença, período no qual as artes plásticas começaram a tomar um pouco da forma como as conhecemos hoje, foi fértil em vários sentidos. Além do salto qualitativo e quantitativo das artes e das ciências, diversas profissões e atividades se emanciparam e começaram a ganhar corpo próprio. Tais acontecimentos não aconteceram repentinamente.

talvez seja preferível situar a linha divisória crucial [entre Idade Média e Idade Moderna] entre a primeira e a segunda metade da Idade Média, ou seja, no final do século XII, quando a economia monetária é ressuscitada, novas cidades surgem e a moderna classe média adquire pela primeira vez características que a distinguem; seria inteiramente errado situá-la no século XV, no qual, é verdade, ocorreu a realização de muitas coisas mas absolutamente nada de novo começou. (HAUSER, 1994: 275).

O período foi então o desabrochar de processos que já vinham acontecendo há algum tempo.

De acordo com Gombrich (2000: 223),

A palavra renascença significa nascer de novo ou ressurgir, e a idéia de tal renascimento ganhava terreno na Itália desde a época de Giotto. Quando as pessoas desse período queriam elogiar um poeta ou um artista, dizia que a sua obra era tão boa quanto a dos antigos.

É sabido que a renascença tinha como paradigma estético a ressurreição dos valores da “grandeza de Roma”, e que entre a Idade Clássica e o renascimento havia um “melancólico interregno”, – que ficou conhecido como a idade das trevas. A arte da renascença é carregada do saudosismo dos “bons tempos”, da força das estátuas gregas, da abundância e da grandeza do coliseu e do hipódromo romanos. É uma negação da força minúscula do trabalho coletivo que os artesãos (e artistas, arquitetos, mestres-de-obra, escultores) vinham fazendo e que criaram a possibilidade da emancipação da arte e de outras atividades.

Até então, artistas eram vistos sem nenhum apreço especial por sua tarefa; por terem de trabalhar com as mãos, eram postos lado a lado com seleiros, ferreiros, escultores e artesãos. Já os poetas, por trabalharem com as palavras, não eram sujados de tinta ou de barro e por isso gozavam de um lugar privilegiado na sociedade. Ao contrário de hoje em dia, artistas estavam mais próximos dos pedreiros do que dos escritores. Essa era uma tendência que existia desde a Grécia antiga, conforme lembra Hauser (1994: 116): “Para a classe grega e seus filósofos, a ociosidade total é a condição prévia de tudo o que é bom e belo – é o inestimável bem que, só por si, torna a vida digna de ser vivida.”.

Apesar da admiração pelos murais, afrescos e esculturas e de sua importância, seus produtores não recebiam a mesma atenção que suas produções, o que colocava o artista em posição de quase anonimato. Ainda no fim da idade média, “A personalidade do artista como tal ainda não era reconhecida, sua oficina ainda estava organizada exatamente do mesmo modo que a de qualquer outro comerciante; (...)” (HAUSER, 1994: 255). Para conseguirem realizar uma tarefa grande, como a construção de uma catedral, artistas plásticos e todos os outros trabalhadores envolvidos começaram a se organizar em lojas, “(...) com suas normas precisas de recrutamento, pagamento e adestramento dos operários, sua hierarquia de arquiteto,

mestres-artesãos e ganha-dinheiros, as restrições especiais impostas aos direitos de propriedade intelectual dos membros sobre a própria obra, e a subordinação incondicional do indivíduo aos requisitos artísticos da tarefa comum.” (HAUSER, 1994: 251). Era mais seguro filiar-se às lojas e assim garantir o emprego, do que se arriscar a manter uma oficina enquanto se é anônimo.

Quem encomendava obras para as lojas eram basicamente a Igreja, os monarcas e os mecenas, cidadãos muito ricos que investiam nas artes.

somente quando o poder de compra da burguesia citadina aumentou a tal ponto que os indivíduos privados, e não apenas as corporações, começaram a formar um mercado regular para obras de arte, encontrou-se o artista em condições de deixar a loja e estabelecer-se numa cidade como mestre independente. Este ponto foi atingido no decorrer do século XIV, mas no começo apenas os pintores e escultores conseguiram libertar-se da loja e fazer negócios por conta própria. (HAUSER, 1994: 253).

Já nas cidades grandes, os artistas se viram ameaçados pelo crescente influxo de novos artistas desejosos pela perspectiva promissora de se emanciparem das lojas. Para evitar que isso acontecesse, os artistas já instalados começaram a se reunir em guildas, espécie de reuniões de oficinas e instituição sindical do fim da Idade Média que visavam a eliminar a livre concorrência e favorecer seus artistas, não os consumidores. “Loja e guilda diferiam, em princípio, na medida em que a primeira era uma associação de empregados hierarquicamente organizados, enquanto a segunda, pelo menos no começo, consistia numa associação, em termos iguais, de empresários independentes.” (HAUSER, 1994: 254). Como artistas e artesãos ainda não haviam sido separados, nas guildas se fazia de tudo um pouco. Além de afrescos e esculturas, bandeiras, trabalhos em marchetaria, bandejas, baús pintados, escudos, decorações para festas, capas de livros entre outros eram executados sem muita diferença de prestígio entre si. As guildas também impunham regras de como o trabalho deveria ser feito, tanto

em seus aspectos práticos quanto estéticos, de como seria o curso de instrução dos aprendizes e qual seria o salário dos seus trabalhadores.

Havia, obviamente, diferenças entre as produções das diversas guildas, e já no início da renascença, algumas delas e seus respectivos artistas começaram a se tornar mais reconhecidos e requisitados. Assim, principalmente na Itália, alguns artistas começaram a se afastar do domínio da guilda,

porque os príncipes e déspotas italianos estavam mais aptos a usar e apreciar seus talentos do que os governantes estrangeiros. O fato de que os artistas italianos dependiam menos das guildas, o que era a base da posição favorecida que desfrutavam, é sobretudo o resultado de serem freqüentemente empregados nas cortes. (HAUSER, 1994: 329).

Era comum também um mecenas ou uma família rica patrocinar um artista e pagar por seus estudos e materiais, o que não atribuía fama ao artista, mas sim ao patrocinador.

Dada a unidade estética da Renascença (a antiguidade clássica, a grandeza de Roma), os artistas plásticos se aproximaram de escritores, poetas e humanistas em geral, que já eram “intelectuais” e desfrutavam de posição favorável na sociedade. Tal aproximação ajudou os artistas a se afastarem das guildas, especialmente por conseguirem justificar os novos ganhos financeiros por meio da proximidade dos temas. Aos poucos, os artistas foram se separando das guildas, e começaram a explorar temas e técnicas por conta própria.

A emancipação dos artistas das guildas não é, portanto, conseqüência de um sentimento mais profundo de amor-próprio e do reconhecimento de suas reivindicações para serem considerados em pé de igualdade com os poetas e letrados, mas resulta do fato de que seus serviços são necessários e disputados. O amor próprio é meramente a expressão do valor de mercado de cada artista e sua obra. (HAUSER, 1994: 329).

A arte produzida no “melancólico interregno” da Idade Média era praticamente inteira baseada no pensamento metafísico. O que importava então era o quanto a obra conseguia evocar uma experiência religiosa através da identificação do que estava representado. A observação direta da natureza não era tão prezada como a capacidade “icônica” de tais obras, apesar de já existir, nesse período, um movimento naturalista. Foi com a renascença que os olhos começaram a observar e as mãos a querer representar aquilo que se vê. O desenvolvimento da arquitetura teve um papel importante no início do movimento, especialmente com o desenvolvimento da noção de perspectiva por Brunelleschi, que rapidamente foi absorvida pela pintura, tornando-a mais “real”.

Há uma diferença notável entre as pinturas da Idade Média e as da renascença. Um dos melhores exemplos constitui o aperfeiçoamento dos retratos. Num quadro típico da Idade Média, os rostos costumam ser todos semelhantes, e a expressão facial não é muito detalhada. Já na renascença, os rostos começam a ficar cada vez mais realistas e com mais expressão. Um processo homólogo ao aumento do interesse em representar as coisas da forma mais semelhante às quais elas se apresentam aos olhos é o avanço de técnicas que permitem a especialização e a complexificação da pintura.

De acordo com David Hockney (2001), por volta de 1430 alguns pintores começaram a usar espelhos e lentes para conseguir projetar imagens na tela. O avanço da óptica permitiu com que a realidade fosse posta diretamente na tela, reduzindo, assim, etapas no processo de sua reprodução. Apesar da artimanha, esse subterfúgio não facilitava muito a vida dos artistas, dada a complexidade da representação do real. Mesmo assim, os novos rostos eram cada vez mais similares com o que se via; rugas, linhas de expressão, olhares e outros detalhes sutis começaram a ganhar evidência. Crescia o interesse nas ciências num âmbito mais geral, e as inovações deste crescimento, como não poderia deixar de ser, fizeram suas mudanças nas artes plásticas.

Simultaneamente ao crescimento das cidades e da capacidade de compra de um público um pouco maior, os artistas começaram a ganhar notoriedade e certo *status* perante a sociedade. Como expõe Hauser (1994: 322)

A crescente demanda de obras de arte na renascença levou à ascensão do artista do nível de artesão pequeno-burguês para o de trabalhador intelectual livre, uma classe que anteriormente nunca tivera raízes, mas que começou agora a constituir-se num grupo economicamente seguro e socialmente consolidado, embora longe de ser uniforme.

Começava a surgir um mercado de arte relativamente estável. Além dos patrocinadores já tradicionais (Igreja, reis, mecenas), os nobres e aristocratas também passaram a encomendar obras. Vale lembrar que as pinturas eram a única forma de se ter um retrato da família ou de uma pessoa importante em casa, e esses eram as obras mais pedidas pela nova classe de consumidores, especialmente por causa do aperfeiçoamento das técnicas de pintura. Apesar de toda a discussão sobre mensagens e símbolos escondidos fomentada atualmente por alguns livros, as encomendas eram feitas às claras, com contratos bem estabelecidos no que diz respeito ao tema, prazo, valores e materiais. Da mesma forma que se mandava fazer uma armadura, mandava-se fazer um quadro. Eram objetos comuns, não em sua quantidade ou acessibilidade, mas naquilo que representavam. O que está lá pintado é exatamente o que aparenta ser, sem nenhum significado oculto a ser descoberto por meio do conhecimento de teorias e de leituras que indicam coisas que não estão explicitamente no quadro.

Além da venda das obras já prontas, geralmente com temas históricos e mitológicos, o novo mercado girava basicamente em torno de tais encomendas, o que implica que naquele momento quem a encomendou e determinou o tema, o tamanho e as cores (algumas destas, por causa da dificuldade em as obter e do conseqüente alto preço, eram símbolos distintivos de riqueza) era o verdadeiro produtor da obra, enquanto o artista era apenas o seu executor. A esse respeito, Hauser (1994: 324) observa que:

A pretensão de criar e dar forma independente a toda obra, desde a primeira até a última pincelada, e a incapacidade de cooperar com alunos e assistentes são assinaladas pela primeira vez em

Michelangelo, que, também a esse respeito, é o primeiro artista moderno

A disposição de certos elementos da obra, sejam eles o tema, a posição e a conformação física do retratado (como o seu tamanho em relação aos outros elementos na tela), as cores usadas em quais partes, o tamanho da tela são dados explícitos sobre a posição social de quem a encomendou, determinados por ela mesma.

Apesar do lugar distintivo que alguns artistas passaram a ocupar na sociedade e da segurança econômica recém obtida, eles não eram nobreza ou aristocracia, e ainda não haviam se tornado muito ricos.

É característico que os preços se mantivessem, em geral, num nível médio, e que até os mestres mais renomados não fossem muito mais bem pagos do que o artista comum e o artesão de grau superior. Personalidades como Donatello recebiam provavelmente honorários algo superiores, mas os “preços exorbitantes” ainda não existiam. (HAUSER, 1994: 327).

Com o crescente reconhecimento da arte e dos artistas, outras personagens começaram a entrar no jogo e a determinar alguns dos rumos de um sistema ainda novo. Existiam donos de ateliês que eram mais homens de negócios do que artistas de fato; eles mediavam encomendas e contratavam os pintores que mais lhes convinham. Também começaram a surgir os primeiros biógrafos, que têm o seu representante mais conhecido em Giorgio Vasari, que viveu durante o século XVI. Apesar de ter sido pintor e arquiteto, ele ficou muito mais conhecido por suas biografias de artistas do *trecento* (século XIV), tais como Cimabue e Giotto, do *quattrocento* (século XV), como Fra Angelico e Botticelli, e de seus contemporâneos do *cinquecento* (século XVI), como Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo. Nesse período começa a surgir um certo enaltecimento da figura do pintor, que passa a ser visto como um ser iluminado, dotado de capacidades as quais o homem comum não compartilha. Vasari começa assim a sua biografia de Leonardo da Vinci:

Os maiores dons geralmente atingem corpos humanos através de influências celestiais como um processo natural, e algumas vezes numa maneira sobrenatural um simples corpo é intensamente dotado com tal beleza, graça e habilidade que para onde quer que o indivíduo se vire, cada ação sua é tão divina que ele deixa para trás todos os outros homens e se faz claramente ser conhecido como um gênio favorecido por Deus (o que ele é) mais do que criado pelos artifícios do homem. (VASARI, 1991: 284)².

A louvação de alguns artistas, aliada ao desenvolvimento e complexificação das técnicas e à excentricidade de personalidades cada vez mais conhecidas (bem representadas pelos conflitos entre o *flamboyant* Leonardo e o sóbrio Michelangelo), criam uma idéia que permaneceu no mundo da arte por muito tempo, a do artista como gênio.

O poder da personalidade, a energia intelectual e espontaneidade do indivíduo, eis a grande experiência da renascença, o gênio como consubstanciação dessa energia e espontaneidade torna-se o ideal, no qual ela encontra a expressão suprema da natureza do espírito humano e de seu poder sobre a realidade. (HAUSER, 1994: 339).

Os olhos começaram então a olhar além da obra; queriam saber quem é esse ser iluminado que consegue reproduzir o real com uma perfeição nunca antes vista. Começaram a ser percebidas variações nos estilos pessoais (porém ainda dominados pela estética determinada pela guilda), que, por causa disso, se tornaram cada vez mais evidentes. Hauser (1994: 342) nos indica essa mudança ao afirmar que “Para a Idade Média, o valor da obra de arte era puramente objetivo, ao passo que a renascença também lhe atribuiu um valor pessoal.” (HAUSER, 1994: 342). O trabalhador manual, mecânico, quase um pedreiro começou a ganhar o mesmo status dos poetas, dos que têm a capacidade de transubstanciar a tela e as tintas ordinárias numa obra de realidade quase divina.

² Tradução nossa.

A época da renascença está comumente associada ao desenvolvimento das artes e de alguns aspectos da cultura, como o renascimento de algo que havia ficado dormente por um tempo. Nessa visão sobre tal período temos dois erros; ou melhor, um erro e uma idéia incompleta. O erro, já visto, é que as artes e a cultura foram desenvolvidas na idade média, quando na verdade toda a mudança vista na renascença se maquinou a partir dos processos iniciados no período anterior. A idéia incompleta é que a renascença foi palco do desenvolvimento das artes e da cultura apenas, quando na verdade ela viu não só esse florescimento mas também o desenvolvimento de outras áreas do conhecimento humano, do mercado, do Estado, das cidades, da moral e do trabalho de uma forma geral. Se aqui contemplássemos, por exemplo, o desenvolvimento das siderúrgicas, encontraríamos elementos essenciais nesse período para a emancipação e suas conseqüências nas novas formas de organização dos ferreiros.

A análise da “fatia” específica das artes plásticas na renascença não tem como intuito glorificar uma época que vem sendo glorificada há bastante tempo. Pelo contrário, o intuito é expor processos contextualizados e prosaicos que em si não contêm nada de extraordinário; talvez esse tenha sido o único rumo possível a ser tomado por uma prática que se desenvolve em conjunto com inúmeras outras práticas e dentro de contingências que não são de maneira nenhuma exclusividade sua. Assim podemos falar em processos homólogos que transpassam o campo específico da arte e atuam, agem em campos que estavam predispostos a passar por esses processos.

O que nos interessa no presente trabalho é saber que nesse período se formaram alguns dos lugares específicos do sistema das artes plásticas. Os artistas se emanciparam do conjunto amorfo de profissões de que faziam parte para se constituírem num grupo próprio, reconhecido por eles mesmos e pelo público; juntaram-se em instituições para se defenderem das ameaças de um mercado crescente, como a entrada de estrangeiros; instituíram técnicas e processos a serem seguidos, delimitando, especificando e diferenciando a sua prática da dos artesãos. Tudo isso num momento em que as cidades e a burguesia citadina cresciam, possibilitando o surgimento de um público novo capaz de fazer encomendas, o que até então costumava ser

exclusividade da Igreja, dos reis e dos mecenas ricos. Biógrafos e historiadores começam a sua empreitada a favor ou contra os artistas, elevando alguns deles ao status de gênio. Talvez o mérito dessa época nem tenha sido tanto o fato de ter sido palco da emergência desses lugares, mas sim de tê-los tornados públicos. A diferença entre o tamanho de um retábulo da idade média e de uma tela renascentista mostra que o intuito de cada um é diferente. Em termos de produção, nas duas épocas vemos sujeitos dedicados na execução de tais objetos, mas em termos de intenção, a diferença é brutal. O primeiro estava fechado em seu claustro tentando representar da forma mais “verdadeira” possível passagens da bíblia, enquanto o segundo buscava formas de “espalhar” sua produção.

Uma ação une o artista medieval e o renascentista (e também o contemporâneo): o executar, produzir, criar um objeto específico a partir de determinadas técnicas e práticas. As intenções, os objetivos e mesmo as técnicas e práticas são completamente diferentes entre si, dados os diferentes contextos em que cada um deles está inserido, assim como também difere o prestígio que cada um goza perante seus contemporâneos. Além dos aspectos subjetivos compartilhados (paixão pela atividade, “dom”, sublimação de desejos inconscientes³), o que os une objetivamente é apenas o lugar que eles ocupam – uma vaga vazia e dinâmica que é determinada pelas contingências sociais, políticas, econômicas, históricas e morais da situação onde o candidato a preencher a vaga está inserido.

O único elemento em comum a todos é um espaço vazio que, dependendo de onde se encontra e como é configurado, pode ou não comportá-los. Não se trata de se encaixar nesse lugar exclusivamente a partir da sua forma; não é um cargo, um espaço dado e pronto; é um espaço que se define e muda a partir do momento que alguém se propõe a ocupá-lo. A especificação da produção artesanal indiferenciada das lojas e das guildas na arte dos ateliês próprios e a conseqüente diferenciação entre arte e artesanato determinam lugares de artistas e de artesãos, separando-os. Cada um deles passa então a adotar diferentes formas de se relacionar com

³ A literatura sobre arte e psicanálise aborda essa questão. Cf. SAFATLE, V. Sobre Arte e Psicanálise. São Paulo: Escuta, 2006.

seu campo de atividade, com os grupos adjacentes e com o mundo de uma forma geral.

Enquanto o artesão dá continuidade ao seu trabalho coletivo, não-autoral e mundano, o artista plástico passa a ser dotado de um dom divino e se torna um criador. Muito Além de mero produtor, ele agora pode criar, dar existência a realidades até então inexistentes; é um gênio.

Durante o tempo em que a relação entre o patrão e o pintor pode dar-se como uma simples relação comercial em que o comanditário impõe o que o artista deve pintar, e em que prazo e com quais cores, o valor propriamente estético das obras não pode ser realmente pensado enquanto tal, ou seja, independente do valor econômico: por vezes ainda prosaicamente medido pela superfície pintada ou pelo tempo despendido, este é cada vez mais freqüentemente determinado pelo custo dos materiais utilizados e pelo virtuosismo técnico do pintor, que deve manifestar-se com evidência na própria obra. (BOURDIEU, 1996: 352).

Com o advento da idéia de gênio, o interesse do público (e dos artistas) começa a se voltar mais para as questões técnicas da execução, o que tem com conseqüência a diminuição dos valores atribuídos aos materiais utilizados nas obras. Ao mesmo tempo em que “(...) o ouro torna-se raro e a preocupação em se distinguir dos novos-ricos leva a recusar a exibição ostentatória da riqueza, tanto na pintura quanto no vestuário, enquanto a corrente humanista vem reforçar o ascetismo cristão.” (BOURDIEU, 1996: 352). A obra de arte deixa de se resumir à tela em si e ao que ela transmite explicitamente – o tema, as regras estéticas das guildas ou a posição elevada de quem a encomendou. Surge a noção de técnica individual, o que aumenta o interesse do público nos desenhos e esboços das obras; há o gênio, recém-diferenciado dos outros trabalhadores manuais.

Com isso, é melhor deixar o gênio criar e manifestar o seu dom divino do que interferir na sua obra e determinar como ela deve ser o ou não. Assim o artista ganhou mais autonomia e passou a determinar o que era de seu interesse ou não. A autonomia tirou a preeminência do assunto para centrar o

interesse na técnica, que é mais do artista do que o tema. Geralmente, artistas são receosos em divulgar publicamente suas técnicas, conseguidas com muito esforço e frustração. Hockney (2001) observa que teve muito trabalho para encontrar documentos de época que comprovassem a utilização da óptica pelos artistas do renascimento (e mesmo por aqueles de períodos posteriores, o que aumenta ainda mais a aura misteriosa e divina que envolvia o gênio e sua arte. Mesmo assim, as diretrizes determinadas pelas guildas a respeito da técnica continuaram a existir e a especificar a prática. Ao mesmo tempo em que essa especificação complexificava, aprofundava a arte e fornecia novos desafios aos artistas, determinava quais são os limites que de jeito nenhum podem ser ultrapassados, sob o risco de não se fazer mais arte ou de não ser mais um gênio.

As guildas se tornaram instituições de organização com regras e procedimentos específicos. Com o crescimento do mercado, com a equalização da oferta e da demanda, ocorrida, em parte, por mediação da própria guilda, suas políticas autoritárias começaram a se afrouxar e o ensino da arte se tornou sua principal atividade. Surgia, assim, a Academia. “Em 1593, graças à iniciativa de Federigo Zuccari, a academia romana de São Lucas foi elevada ao status de escola de arte, com sede permanente e ensino sistemático, e como tal serviu de modelo para todas as fundações ulteriores.” (HAUSER, 1994: 400). Apesar de não atuar diretamente nas políticas do mercado, as academias também eram rígidas em seus ensinamentos. A rigidez no ensino impôs algumas barreiras à liberdade de experimentação do artista. Assim criou-se um estilo que será dominante por aproximadamente três séculos: tal estilo determinou padrões de execução, de educação e inclusive de apreciação; especificou quem ganharia prêmios e bolsas e quem não merecia nenhum tipo de reconhecimento.

França, século XVII

Por volta da segunda metade do século XVII, apesar de terem surgido na primeira metade, as academias francesas começam a ganhar notoriedade, ao mesmo tempo em que a Itália deixava de ser o centro mundial de referência artística. Roma se tornava cada vez mais pobre e a

cúria perdia seu poder de influência. Ao perceber que seus esforços anti-reforma não deram tão certo, Roma resolveu voltar suas atenções menos para o estrangeiro e mais para o que ocorria em seu próprio território, dando continuidade à arte baseada em temas religiosos. O centro do mundo da arte se transferiu então para a França, onde a monarquia absoluta colocou todos os recursos disponíveis à produção da arte acadêmica. Ao mesmo tempo, o regime monárquico era apoiado pela burguesia, que por sua vez era agraciada com títulos nobiliárquicos, o que fazia deles nobres. Assim, a corte se tornou referência em todas as questões relativas ao gosto. A arte das academias francesas passou então a ser controlada pelo Estado que, apesar de pregar o “universalismo” da arte e da cultura, impôs novamente, em contexto diferente, regras rígidas e bem determinadas sobre como a arte deveria ser. O universalismo era o nome dado aos valores absolutistas, que de universais tinham muito pouco.

O desejo é de que a arte possua um caráter uniforme, tal como o Estado; produza o efeito de perfeição formal, como o movimento de um corpo de exército; seja clara e precisa, como um decreto, e governada por regras absolutas, como a vida de cada súdito do Estado. (HAUSER, 1994: 463).

As academias passaram a ser policiadas para garantir a universalidade de seu rigor estético, o que teve como consequência a supressão da manifestação individual na produção artística. Ao se tornarem instituições oficiais do Estado, as academias forneciam todos os benefícios que poderiam ajudar um artista ao mesmo tempo em que limitavam e cerceavam toda possibilidade de fugir de suas normas e regras. Com todo esse controle, ela não só especificava a produção artística como o gosto do público, que acatava e aceitava as imposições; afinal, quem determinava o que era digno ou não de ser fruído era a crescente nobreza. Quem ensinava arte por conta própria não era reconhecido nem como artista, nem como professor: todos deviam responder à academia. Por volta de 1664, aconteciam, na academia francesa, conferências nas quais obras de arte

eram analisadas, e a partir daí surgiram os registros escritos de quais seriam os preceitos norteadores da arte.

Apesar da mudança de país, a arte continuou seguindo os preceitos estéticos estabelecidos pelas academias renascentistas. Com a idade média cada vez mais longe, o estilo clássico pôde se desenvolver cada vez mais. Daí o academicismo (ou arte acadêmica) ser chamada também de classicismo. É interessante notar que a arquitetura renascentista se baseava na observação das gloriosas ruínas do período helênico, e que foi esse o estilo arquitetônico favorecido pela academia francesa, que acabou chamando-o de estilo neoclássico. Os edifícios atuais construídos nesse estilo, guardadas as devidas proporções, seguem, então, basicamente as mesmas normas estabelecidas na renascença. São edifícios contemporâneos de dois milênios de idade.

Por mais irônico que seja, o naturalismo na pintura deixou de ser a observação e a representação mais direta possível da natureza para se tornar o seguimento de um gabarito arbitrário ditado por instituições reais; da mesma forma que a valorização da individualidade na obra se tornou inaceitável. Assim, a produção artística fica cada vez mais impessoal e semelhante. A tapeçaria Gobelin, liderada por Le Brun, “le premier peintre du roi” e diretor perpétuo da academia, por meio da produção maciça e oficial de produtos semelhantes tornou-se a sede do estilo “Luís XIV”. A rigidez da guilda tornou-se então rigidez de Estado, e o “universalismo” foi enfiado goela abaixo. Le Brun “Durante vinte anos, manteve-se como um verdadeiro ditador da arte na França, e como tal tornou-se o real criador do “academicismo” a que a arte francesa ficou devendo a sua fama mundial.” (HAUSER, 1994: 468). Um fato que demonstra a importância da arte nesse contexto é que Luís XIV ficou conhecido como “rei sol” por gostar tanto de teatro que representou em uma peça justamente o sol.

Há aqui uma mudança no status da arte. A arte renascentista brotou diretamente no solo da cultura italiana, e cresceu junto com o desenvolvimento daqueles que a executavam; era uma prática nativa e imanente daquele povo. Os museus ainda não existiam, e as telas não eram tratadas com o mesmo cuidado e reverência atuais; elas estavam ao alcance das mãos. A estética renascentista chegou na França como um produto

importado, destinado às classes superiores e controlado pelo Estado; as produções povoaram os grandes palácios da época, aumentando ainda mais a sua pompa e elegância. Ao mesmo tempo, essa arte importada foi, desde o começo, oposta à tradição artística francesa, tanto em seus aspectos medievais quanto populares.

Obviamente, as tentativas do Estado de controlar a produção artística não conseguiram cortar o mal pela raiz. “Mesmo ao tempo de Le Brun surge uma certa tensão entre a arte oficial, que é o produto de um cauteloso programa cultural, e a atividade artística espontânea, dentro e fora do círculo acadêmico.” (HAUSER, 1994: 469). A arte acadêmica, apreciada pela corte e pela nobreza, absolutista e autoritária começou a ser contestada por uma frente progressista. O conflito entre tendências conservadoras de um lado e progressistas do outro surgiu pela primeira vez aí. Este é um movimento que se observará a partir de então em toda a história da arte, até nossos dias. No conjunto de relações objetivas que contemplam as obras em si e os valores em jogo que estão além delas, este é o embate entre as vanguardas e as velhas guardas. De um lado estavam a corte, a academia e o Estado, com o classicismo racionalista – racionalismo este apropriado da burguesia e da classe média, que se beneficiavam com o crescimento do capitalismo rudimentar.

Ao adotarem o classicismo, os círculos cortesãos estavam admitindo uma tendência que se originara na classe média, mas converteram sua simplicidade em solenidade, o uso econômico de recursos em circunspeção e autodomínio, a clareza e regularidade numa atitude rigorosa e inflexível. (HAUSER, 1994: 473).

Do outro lado estavam os artistas, alguns membros da nobreza hereditária cada vez mais “intelectualizados” e descontentes com sua situação perante o Estado e um público leigo em crescimento que começava a se interessar cada vez mais pela produção artística, com o naturalismo sensualista – sensualismo este baseado na idéia de que mais do que ensinar, a finalidade da arte é comover, e de que, como aponta Hauser (1994: 471) “(...) a única

atitude adequada a adotar para isso não é a da razão, mas a do “sentimento”.” (HAUSER, 1994: 471).

As conseqüências deste embate não tiraram o status recém-recebido da arte. Apesar de aproximarem o povo dela ao permitir que se sentisse mais do que se entendesse as obras, elas se tornavam cada vez mais ubíquas. Mais do que uma popularização da arte, foi o interesse do público que rumou para as artes como produto cultural “elevado”. Era mais uma aproximação do povo em direção à arte cortesã, seja para admirá-la ou contestá-la. Seu status só crescia.

Holanda, também século XVII

Naturalmente, o fato de apenas dois países terem sido citados até agora não implica que em outros países não tivesse havido movimentos artísticos ou que eles eram secundários em relação aos primeiros. Dado o enorme intercâmbio cultural ora pacífico, ora violento ocorrido na Europa, as manifestações artísticas de suas várias regiões já eram relativamente semelhantes: na Idade Média muito já havia sido trocado em termos de “arte”, mas o tom local, regionalista ainda era predominante. O período da renascença lançou um vetor que rapidamente se espalhou pela Europa; as artes locais e o novo vetor ou se misturavam – como a influência de El Greco na arte espanhola – ou então a arte oriunda da renascença suplantava a arte local, muitas vezes transformando-a em artesanato – como ocorreu na França. É uma nova idéia de arte, talvez até uma primeira idéia de arte ocidental que se transformou na arte contemporânea, guardadas as devidas proporções (e desproporções). A arte como categoria, é vazia em si; só funciona se atrelada a um objeto que, dependendo do contexto em que foi elaborado e/ou é discutido, pode ou não receber o predicado “de arte”. Daí a polissemia da palavra. Podemos ir a um museu e encontrarmos tanto objetos folclóricos quanto as obras acadêmicas do mesmo país do objeto local. A máscara africana é arte, assim como o é a tela de El Greco. Ambas são consideradas arte, mesmo que a única coisa que as une, além de serem a produção de uma subjetividade, seja o predicado “de arte”.

No século XV, alguns artistas dos países baixos já eram conhecidos no resto da Europa. O holandês Jan Van Eick, talvez o mais conhecido de todos de seu país no período, foi o inventor da pintura a óleo e um grande mestre do estilo internacional, que é o nome dado ao estilo renascentista que se espalhou pela Europa. Holanda e Flandres, assim como a França e a Itália, também eram terrenos férteis para o desenvolvimento das artes. Na província da Holanda, o século XVII ficou conhecido como o século de ouro, graças à sua situação econômica favorável, ocasionada principalmente pelo desenvolvimento do comércio marítimo. Amsterdam era o principal porto dos Países Baixos e a Companhia das Índias Orientais dominava as rotas que levavam e traziam mercadorias da Ásia. A reforma e as constantes querelas com o poder espanhol tiveram como consequência uma divisão religiosa entre as províncias do sul (Flandres, Atrecht), que se tornaram basicamente católicas e as do Norte (Holanda, Utrecht), que eram protestantes. A cada vez mais rica burguesia composta pelos patrões do comércio marítimo começou a se tornar uma classe dominante com poder político; eram representados pelos regentes, eleitos dentre os de sua classe. Com todo esse empoderamento, nobres começaram a se misturar com a nova classe por meio do casamento entre famílias e, principalmente, por meio do investimento nas companhias. Assim, “A própria classe média alta converteu-se numa aristocracia mercantil, e as famílias dos regentes começaram a adotar um modo de vida que as distanciou cada vez mais dos círculos mais amplos da classe média.” (HAUSER, 1994: 482).

Uma das posturas do protestantismo em relação à arte era a proibição de imagens de santos, Jesus ou qualquer outra figura em seus templos. Duas consequências surgiram desse fato. Os temas retratados mudaram – os costumes, as cenas do cotidiano, as paisagens (os holandeses foram os primeiros a perceber a enorme possibilidade de inspiração que o céu pode fornecer), as naturezas-mortas, os interiores e os retratos se tornaram predominantes, e a arte religiosa se viu restrita a pequenos círculos. A outra consequência, talvez mais importante para nossa discussão, é que a igreja deixou de ser o generoso mecenas que outrora havia sido. Nos países católicos ela ainda patrocinava intensamente a produção artística, mas no países baixos não.

A aristocracia mercantil, que por causa dos novos ganhos já havia comprado muito do que havia para se comprar, começou a gastar com esses quadros que retratavam as cenas do dia-a-dia assim como elas são vivenciadas. O modo de vida aristocrático se espalhou nos ares e a classe média menos abastada, inspirada em seus patrões, também começou a comprar tais objetos. Ter um quadro na parede de casa era de bom-tom e demonstrava respeitabilidade. Com o aumento da demanda, cresceu também o número de artistas, que lotam feiras e mercados com suas barracas. Por causa dessa saturação, o preço das telas despencou e os artistas se viram numa má situação econômica, o que tornou feroz a concorrência entre eles. Surgiu assim, pela primeira vez na história da arte ocidental um excesso de artistas, ou como denomina Hauser (1994: 489) “(...) um proletariado no mundo da arte.”.

Alguns desses artistas, descontentes com a situação, arrumaram outros empregos, das mais variadas naturezas. Uns foram trabalhar em outras áreas além das artes, e outros continuam no meio. Além de professores e outras profissões técnicas, alguns se tornam marchands, pois, apesar do preço baixo das telas, o mercado e a conseqüente especulação estavam em alta. Os consumidores, sejam eles a aristocracia, sejam as classes abaixo, se beneficiaram com este profissional entendido dos meandros do negócio, que orientava qual era a melhor compra, seja em termos de investimento seja em questões de gosto.

Os artistas que continuaram na profissão também se favoreceram com o marchand, que se apropriou de alguns processos que estão separados da produção artística propriamente dita, como a venda e o contato com possíveis compradores. Sem as intromissões da guilda, da igreja ou de uma academia centralizadora, os marchands podiam negociar e especular livremente, dando prioridade para as vendas que eram de seu interesse. As obras dos mestres já mortos começaram a se tornar mais caras, dada a impossibilidade da continuação do projeto e a conseqüente (e crescente) raridade das suas obras. Essa nova figura quebrou a relação direta entre o público e o artista e a tornou indireta; ele se tornou uma peça central que agenciava movimentos de compras, vendas e trocas; um terceiro elemento

que está mais próximo do público e dos artistas do que estes entre si. Tal aproximação acabou, logicamente, afastando público e artista.

Toda uma configuração nova de relações começou a se afigurar para o artista. Pobre, vendo sua produção ser negociada, renegociada, especulada além de seu controle, executando obras de acordo com a demanda transmitida por quem irá vendê-las: “(...) estão aí os primórdios do desarraigamento social do artista e da incerteza de sua existência, que parece agora ser supérflua em vista da desnecessária profusão do que ele produz.” (HAUSER, 1994: 489). A pintura de cavalete, muito menor que as telas pintadas na Itália e na França e mais intimista, é característica deste período. Ao contrário da organização racional do trabalho que existia desde a renascença, o artista e seus ajudantes não tinham mais o apoio que a guilda lhes fornecia; a guilda servia aos interesses dos artistas, enquanto os marchands visam seus próprios interesses. O artista começa a se isolar do público.

Houve ainda mais uma mudança no status da arte, bem retratada por Taylor (2005: 60):

O que fica claro nesse ponto é que existe uma divisão histórica por volta do século XVII entre o que aconteceu antes e o que veio depois. A partir desse século, a sociedade européia passou a classificar cada vez mais sob o título de “arte” as atividades aceitas por nossa sociedade como pertencentes a esse título.

A Holanda já era um dos centros de inteligência da Europa, seja em termos mercadológicos, científicos seja em questão de gosto (o rico universo da cultura inútil nos diz que a cenoura, originária da Ásia e a princípio branca ou amarela foi transformada em laranja por cientistas holandeses no século XVII, em homenagem à Casa de Orange). A sua classe média desejava viver e experimentar tudo aquilo que agradava à rica aristocracia. Entretanto, como ressalta Hauser (1994: 487):

A propósito, não se deve supor que essas pessoas [a classe média] sempre adquiriam quadros de acordo com seu próprio gosto; o mais

usual eram guiarem-se pelo que fosse popular nos círculos mais elevados da sociedade, assim como esses círculos, por sua vez, deixavam-se influenciar pelos pontos de vista artísticos da elite intelectual, de educação clássica-humanista.

As artes se especificaram mais ainda, tornou-se um produto cada vez mais diferenciado dos objetos dos quais antes elas não se separavam objetivamente. E novamente ela se popularizou; não de acordo com o interesse do público geral, mas sim de acordo com a tendência em copiar o gosto das classes dominantes. Como constata Taylor (2005: 60): “A arte foi uma invenção da aristocracia”.

Nesse momento de especialização, as artes e as ciências foram postas em lados opostos da experiência humana. As ciências, de um lado, estavam ligadas às ações práticas executadas pela classe média burguesa como meio de dominar o mundo e assim poder trabalhar sobre ele. As artes, do outro lado, estavam ligadas à fruição do belo com pretensões absolutas por parte da aristocracia; o que atribuía às obras de arte o valor de verdade – verdadeiramente belas.

A vida científica tratava do avanço do conhecimento e, em oposição a isso, a vida artística, como passou a ser concebida, competia pelo status de forma de conhecimento. Assim, as primeiras teorias sobre a arte (no sentido moderno) juntavam arte e verdade, e a verdade que a arte deveria celebrar para ser arte era bastante concreta e muito conhecida: a antiga ordem cosmológica e social, que o crescente domínio das tendências burguesas estava ameaçando e logo destronaria. (TAYLOR, 2005: 62).

Obviamente, a aristocratização da arte não impediu o seu aburguesamento. É o paradigma aristocrático se espalhando em meios burgueses. É a arte burguesa aristocrática, na qual importa mais o status que se obtém ao se ter um quadro em casa, a “verdade” fornecida pelo objeto pendurado do que o gosto por ele em si.

Com a alta demanda por telas, o grande número de pintores, o aspecto mais “retratístico” de tais obras e com o fato de o valor do quadro

estar bem além dele (tanto em seu aspecto material quanto simbólico), a quantidade de telas é enorme. Apesar disso, as produções dessa época não são muito valorizadas atualmente. Tanto que são poucos os pintores holandeses do século XVII conhecidos atualmente. Hals, Rembrandt e Vermeer talvez sejam os nomes mais lembrados. Rembrandt viveu pobre e morreu miserável, mesmo tendo executado encomendas importantes. Para nós importa que esse desarraigamento social dos artistas e seu isolamento em relação ao público atribui um caráter mais subjetivista para a arte. A arte é sempre a expressão de um indivíduo em relação com o mundo e com outros indivíduos (assim como também o são diversas outras produções humanas que não são consideradas “de arte”), mas nesse momento tais produções começaram a apresentar explicitamente as impressões e as experiências de um indivíduo a partir de suas próprias referências.

Ao contrário do período da renascença que acabou por “contaminar” grande parte do mundo ocidental, nenhum vetor aqui foi lançado para o resto do mundo. Cada região teve por conta própria seu aburguesamento da arte. A situação local da Holanda era emblemática pois dadas as suas condições sócio-econômicas e culturais, lá foi o primeiro lugar onde essa democratização virtual da arte pôde ocorrer. Democratização porque mais pessoas podem participar deste universo de contornos cada vez mais definidos.. Virtual porque a democratização não implica necessariamente na participação igual de todos, mas numa problemática que não tinha um resultado possível antes de se configurar como se configurou. Ela se atualizou dando força aos burgueses e pondo os artistas numa situação delicada.

Na França, no século XVIII,

gradualmente a burguesia foi tomando posse de todos os instrumentos de cultura; não só escrevia livros; mas também os lia; não só pintava quadros, mas também os adquiria. No século precedente, ela ainda formava apenas um segmento comparativamente modesto do público leitor e apreciador de arte, mas agora é a classe culta por excelência e converte-se no verdadeiro sustentáculo da cultura. (HAUSER, 1994: 506).

Em 1791, inaugurou-se o museu do Louvre, primeiro museu com a finalidade de abranger obras de arte, que se tornaram objetos nobres *per se*, dignos de serem admirados por sua beleza verdadeira, dignificados nas altas paredes do palácio parisiense e dignificadores daqueles que com eles se relacionam. Continuam valendo dinheiro e sendo negociados, mas agora o seu valor maior, mais nobre é como obra cultural. Além dos círculos dos negócios, se fortaleceram os círculos de fruição das obras. Era comum civis organizarem *salons* nos quais se discutia literatura, artes plásticas e música, ao mesmo tempo em que se aproveitava para se relacionar com os *taste-makers* da cultura, legitimar-se como um participante deste mundo exclusivo e legitimar as produções que se apreciavam.

A gênese do campo da produção artística

Avançando um pouco no tempo, mais exatamente para a segunda metade do século XIX, Paris era o centro cultural do mundo, e a classe burguesa consumia cultura como nunca. Teatro, literatura, poesia, artes plásticas, música – todos feitos para essa classe ávida por novidades que exprimiam seu mundo e seu espírito.

Já na primeira metade do século XIX, surgiram empresas para suprir a demanda sempre crescente do parisiense burguês. Companhias de teatro, editoras e galerias produziam peças, livros e exposições de acordo com o gosto desse público específico, financiando diretamente os artistas que as produziam. Para satisfazer o público emergente, as empresas responsáveis pela produção e distribuição de bens culturais passaram a ocupar o lugar antes ocupado pelas organizações externas ao mundo da arte. Começaram, assim, a patrocinar os artistas cuja produção ia de acordo com os valores burgueses. Os valores predominantes eram, de acordo com Bourdieu (1996: 64) os dos “novos-ricos sem cultura dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais”.

Diversas pessoas, principalmente jovens, saíam do interior da França e iam para Paris, para tentar conseguir algum lugar de destaque na cena

cultural daquela cidade, que não tinha capacidade de absorver todos esses imigrantes. Como lembra Bourdieu (1996:70):

O desenvolvimento da imprensa é um indício, entre outros de uma expansão sem precedente do mercado de bens culturais, ligada por uma relação de causalidade circular ao afluxo de uma população muito importante de jovens sem fortuna, oriundos das classes médias ou populares da capital e sobretudo da província, que vêm a Paris tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense.

Assim, esses jovens começaram a trabalhar em jornais que se identificavam com os valores burgueses, fazendo com que a mídia divulgasse basicamente a arte comercial.

Os artistas que não se identificavam com os valores dessa arte, que não queriam ser reprodutores de uma estética feita para agradar o público, começaram a se organizar para desenvolver uma arte mais autônoma. De acordo com Bourdieu (1996: 89):

A partir dos anos 1840, e sobretudo depois do golpe de Estado, o peso do dinheiro, que se exerce especialmente através da dependência com relação à imprensa, ela própria sujeita ao Estado e ao mercado, e a paixão, encorajada pelos faustos do regime imperial, pelos prazeres e os divertimentos fáceis, em particular no teatro, favorecem a expansão da arte comercial, diretamente sujeita às expectativas do público. Diante dessa “arte burguesa”, perpetua-se, com dificuldade, uma corrente “realista” que prolonga, transformando-a, a tradição da “arte social” – para retomar, mais uma vez, os rótulos da época.

Essa outra vertente de artistas, diretamente associada à boemia francesa, não contente com a imposição de valores dos divertimentos fáceis cria para si um modo de viver diretamente associado à sua arte. Como diz Bourdieu (1996: 72):

O estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra a rotina da vida burguesa.

A criação desse estilo de vida faz com que surja um grupo distinto de artistas dispostos a transformar suas vidas para que essas se aproximem ao máximo de sua arte. Um exemplo dessa idéia é o do pintor Gustave Courbet (1819 – 1877), associado com a corrente realista. Ele se tornou conhecido por pintar trabalhadores do campo em seus locais de trabalho, buscando retratar a vida real dessas pessoas; para tanto, começou a usar as mesmas roupas que tais trabalhadores usavam, que eram praticamente antagônicas às roupas dos artistas burgueses.

Assim, está claro que o campo literário e artístico constitui-se como tal na e pela oposição a um mundo “burguês” que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no domínio da literatura, e que, por intermédio da imprensa e de seus plumitivos, visa impor uma definição degradada e degradante da produção cultural. (BOURDIEU, 1996: 99)

Essa nova maneira de encarar a arte encontrou o apoio de muitos artistas descontentes com sua situação de dominados e de indivíduos com dinheiro dispostos a investir em tais artistas. E haviam também burgueses identificados com a oposição à burguesia, o que permitiu com que essa manifestação pudesse se organizar a ponto de não ser suprimida pelos dominantes.

Agora existem duas posições opostas – a da burguesia e dos contra a burguesia –, cada uma com instituições próprias (críticos, galerias, *salons*, editoras, etc.) dispostas a fazer valer suas concepções sobre a arte e a legitimar aqueles que se identificavam com tais concepções. As produções artísticas deixaram de estar nas mãos da igreja ou da nobreza, não eram

mais determinadas por organizações que as dominavam por meio do poder. A arte chegou ao ponto de se tornar (relativamente) autônoma, e de poder ser determinada pelo jogo entre dois lados opostos que disputam entre si pela própria definição da arte.

III – O CAMPO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Durante longo período da sua história, a arte ocidental foi controlada por reis, nobres, Igreja e mecenas, que a designavam de acordo com seus interesses. Assim, ela acabou sendo associada à imagem de produto nobre, culturalmente elevado. Com o passar do tempo, ela foi deixando de dizer respeito especificamente à nobreza para se referir também ao homem comum – o que não significa que tenha perdido a sua nobreza. De fato, ela perdeu muito de sua “nobreza nobre”, mas foi para ganhar a nobreza de ser talvez o produto mais elevado de nossa cultura. Ela se relaciona com praticamente todas as nossas esferas de atividade e convivência e fala a respeito delas, além de ser geralmente associada à pessoas inteligentes. Isso lhe atribui um valor tácito que, pela possibilidade de se transformar em outros poderes, atrai muita gente.

A sua movimentação no mundo é muito mais complexa do que, por exemplo, a movimentação das plantas arquitetônicas. Ela foi objeto de disputas e acordos que envolviam (e ainda envolvem) muito poder, orgulho e esforço. De acordo com Bourdieu (1996: 153), até o começo da segunda metade do século XIX, a arte funcionava como um *aparelho* hierarquizado e controlado por um corpo, ela dependia dos ditames de instâncias que lhe transcendiam, e que, como consequência, a definiam da forma que mais lhes convinha. Podemos dizer que a arte era subordinada aos poderes oficiais – quando a Igreja encomendava uma obra a um artista da renascença, ela esperava que o quadro estivesse de acordo com os seus valores. Por ter seus valores ditados por instituições que estão além dela, a arte era basicamente heterônoma, um aparelho de reprodução; seu funcionamento dependia de regras transcendentais a ela. A partir da perspectiva histórica, podemos perceber que tais poderes transcendentais sempre foram contestados por outras partes também interessadas na definição de valores; não podemos pensar que a arte era totalmente heterônoma e subordinada – se assim fosse, ela seria igual até hoje.

Como vimos, foi só com a luta entre participantes do campo da arte na segunda metade do século XIX que a arte conseguiu se livrar dos grilhões

institucionais para começar a ser mais autônoma. Por campo entendemos um conjunto, um sistema de relações objetivas que disputam atribuições de valores a objetos específicos. Como aponta Bourdieu (1996: 89) “(...) sabe-se que em cada campo se encontrará uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência.”. As relações se dão entre participantes do campo que ocupam posições diferentes dentro dele, nas quais cada um (ou cada grupo) desses participantes tem um interesse específico que defenderá para torná-lo válido. Essas são relações objetivas, pois são reconhecidas e aceitas pelos outros participantes do campo; luta-se basicamente pelos mesmos troféus. No campo existem lutas, jogos que seguem regras específicas; o que significa que sempre haverá vencedores e perdedores, dominantes e dominados. Sempre que se joga um jogo, especialmente jogos que têm prêmios valiosos, se busca a vitória. No campo da arte não poderia ser diferente; aliás, dados os valores do que está em jogo nessas disputas, muitas pessoas costumam lutar com unhas e dentes para se tornarem vencedores. Vale analisar com mais atenção algumas das idéias expostas acima.

Uma diferença essencial que se estabelece a partir da constituição do campo é que as instâncias que transcendiam e determinavam a arte tornando-a heterônoma não têm mais o mesmo poder de definir as regras do jogo como tinham antes. Agora os próprios artistas, os críticos, os galeristas e todos os outros que fazem parte da produção artística são quem determina como o jogo será jogado, constituindo um campo (relativamente) autônomo. Assim, o poder do campo é imanente a ele; as suas relações surgem *no* campo e funcionam *para* o campo – suas relações objetivas e disputas internas determinam suas regras de funcionamento. Isso implica também que as relações objetivas, que são a tessitura do campo, são determinadas ao mesmo tempo que determinam o campo: são estruturas estruturadas estruturantes. Se não fosse assim, qualquer pessoa que fizesse parte desse campo seria apenas uma imitação de outra pessoa, um reproduzidor de um papel estático.

O campo então constitui uma estrutura montada sobre um conjunto de relações, entendido então como relacional, e não como substância. Essa sua característica lhe dá um sentido amplo, político – diz respeito às interações humanas. Além disso, para a ponto de vista sociológico de Bourdieu, tais relações são dados empíricos do campo – podem ser observadas e medidas para daí serem analisadas, expondo a estrutura do campo num momento específico. “As interações, que proporcionam uma satisfação imediata às disposições empiristas – podemos observá-las, filmá-las, registrá-las, em suma, tocá-las com a mão –, escondem as estruturas que se concretizam nelas.” (BOURDIEU, 1986: 153).

Numa espécie de moto contínuo, o campo produz seu próprio combustível. É o poder de se autodeterminar, de não depender de atribuições externas para especificar seu arcabouço axiomático que lhe garante autonomia. Devemos ressaltar que essa autonomia não é completa, pois o campo de produção artística sempre será subordinado ao campo do poder, que “(...) é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente).” (BOURDIEU, 1996: 244).

O campo do poder

O campo de produção artística é então subordinado aos ditames externos, como foi a arte ocidental em sua história. De fato, tal campo, como qualquer outro campo, é subordinado aos interesses do campo do poder; mas ele justamente se constitui como um campo, e não como um aparelho. O campo do poder pode determinar até certo ponto os valores do campo da produção artística. Existem áreas que são mais autônomas que outras, mais herméticas aos valores externos ao campo.

Em comparação com outros campos, o campo da produção artística é atualmente muito pouco institucionalizado. O que não quer dizer que o campo não sofra mudanças com a ação de certas organizações, mas que ele em si não é uma instituição nem é totalmente subordinado. O capital advindo do campo do poder pode, no máximo, determinar produções que não destoem

muito do que é considerado arte, sob o risco da produção não ser considerada como tal.

É do interesse de instituições que suas ações relacionadas à arte se mantenham próximas do que é considerado arte, o que lhes atribui um certo capital “por tabela”. Podemos utilizar como exemplo o serviço especial do Banco Real, que, quando foi comprado pelo banco holandês ABN-AMRO, passou a se chamar “Van Gogh”. O serviço especial de um banco deve trazer a marca da distinção que o nome de Van Gogh lhe atribui, por mais antagônicos que sejam os valores e interesses do banco quando comparados com os do falecido pintor. Um artista ou uma obra, para serem utilizados por bancos ou fábricas de carros, devem estar em lugares incontestáveis do campo para que esse mecanismo funcione, e o que está atrelado a este lugar deve corresponder àquilo que o público espera em troca – ser cliente de um banco que se distingue pela arte. Dificilmente veremos um serviço especial ter como garotos-propaganda Francis Bacon ou Leonilson, dado que esses artistas não gozam do mesmo capital simbólico que Van Gogh.

O campo do poder se beneficia até certo ponto do campo da produção artística. Esse limite é sempre tenso, com o campo do poder forçando sua entrada de um lado, e, do outro, os participantes do campo artístico buscando manter a autonomia do campo.

Podemos observar as relações entre esses dois campos no patrocínio de grandes empresas, que, além de conseguirem descontos em impostos através de leis de patrocínio cultural, identificam-se com a causa da democratização da cultura (e fazem questão de alardear o fato), o que lhes atribui valor. O lobby de entrada da sede do Banco Real na avenida Paulista, em São Paulo, é um centro cultural permanentemente ocupado pelas mais variadas exposições. Diversos bancos, como a Caixa Federal, o Banco do Brasil, o Itaú fazem questão de manter centros culturais que se tornaram referências no circuito cultural de São Paulo. Depois de muitas brigas internas a respeito de seus rumos e políticas institucionais, a 28ª edição da Bienal pôde ocorrer, mas não sem o patrocínio da Petrobrás, da Volkswagen, da Telefonica, da Votorantim, e de muitas outras empresas de grande porte.⁴

⁴ <http://www.28bienalsaopaulo.org.br/parceiros>, acesso dia 12.11.2008, às 20:23

Por meio do patrocínio, se beneficiam com os valores relacionados ao campo.⁵

Capital simbólico e capital financeiro

Há espécies diferentes de valores em jogo dentro do campo. Há o capital financeiro, geralmente advindo do campo do poder – é necessário que se invista dinheiro no campo da arte para que ele exista, e, evidentemente, que quem investe dinheiro o faz tendo em vista algum interesse, algum lucro. Também é óbvio que o investimento atraia artistas dispostos a agradar o “patrão” a qualquer custo. Há também o capital simbólico, que diz respeito à posição e ao poder que tem um participante no campo. O poder é atribuído por meio do reconhecimento relativamente tácito (pois sempre pode ser trazido à tona e contestado) por parte dos outros participantes do campo e do público em geral.

Um artista famoso, reconhecido mundialmente, já tem seu capital simbólico implícito. Quanto mais capital simbólico se tem maior é o seu poder de ação dentro do campo, de especificar relações e atribuir valores, e mais forte é a posição no campo. Ao mesmo tempo, os atributos desta posição se tornam mais tácitos. Também podemos atribuir esse capital às obras, se pensarmos no poder que algumas obras ou estilos têm na definição do campo. Apesar de distintos, tais capitais mantêm entre si relações fortes, o que é evidente, pois estamos lidando essencialmente com dinheiro e poder.

Como os interesses exteriores ao campo não lhe são imanentes, eles sempre serão, a princípio, heterodoxos. Assim, quanto mais um artista cede às demandas exteriores em nome do dinheiro que pode receber, mais heterônimo ele será em relação ao campo e menos autonomia ele terá para fazer falar algo que destoe dos interesses do seu financiador. Isso lhe garante capital financeiro e fama em relação ao público (pois a divulgação é do interesse do patrocinador), mas compromete sua posição num campo em que a autonomia é desejada. Em contrapartida, onde há mais capital

⁵ Cf. WU, Chin-tao: Privatização da Cultura. São Paulo: Boitempo, 2006.

simbólico e menos capital financeiro, os participantes do campo costumam ter mais autonomia em relação ao campo do poder, e é aí que geralmente se encontram as vanguardas, compostas por pessoas interessadas em subverter a ordem dominante. Tal idéia pode soar como uma apologia à essa área específica, como se aí estivesse a verdadeira arte, a que ainda não foi corrompida pelo capital. Além desta ser uma visão ingênua, ela não considera a temporalidade da arte ao esquecer que muito do que hoje é dominante no campo e visto como conservador um dia também foi subversivo.

Tornar valores absolutos é um dos desejos dos que detêm mais poder no campo. A crença de que existe uma beleza verdadeira esperando ser desvelada pela criação de um gênio foi imputada por muitos séculos, e perdura até hoje em alguns espaços do campo e entre uma parcela do público. E é também do interesse de dominantes que essa idéia se mantenha. Mesmo obras de mestres já falecidos do próprio modernismo, como Picasso, Miró e Klee detêm o valor de obra de arte absoluta – já estão “petrificadas” na história do campo e na história da arte, e questioná-las em seu estatuto exige muito sangue frio de quem o faz. Além disso, se essa pessoa não tiver nenhum capital simbólico no campo, provavelmente será motivo de riso. Se ela possuir o poder e um bom argumento, talvez a estrutura do campo que mantém tal idéia no ar possa ser abalada; o que não garante que essa idéia será tranquilamente aceita.

O interesse no desinteresse

Uma outra relação de valor que aparece no campo e é marca da sua autonomia é o desinteresse dos artistas mais autônomos nos possíveis lucros e investimentos financeiros que partem do campo do poder. Como o que importa para esses artistas é a manifestação da sua arte sem a intromissão de demandas heterodoxas, o dinheiro imediato não é a finalidade de sua produção. Há interesse no desinteresse – o que se busca é justamente não ceder à pressões que, ao mesmo tempo, podem tornar a vida financeiramente mais tranqüila e diminuir o capital simbólico. Isso não quer dizer que artistas não queiram ganhar e sobreviver de sua produção, mas sim

de que esse assunto, a princípio, não lhes diz respeito. Quem deve cuidar do dinheiro são os marchands, os galeristas, os leiloeiros e outros profissionais que fazem a mediação.

Durante o modernismo o desinteresse se sustentou no que Cauquelin (2005: 31) chama de “(...) esquema tripartite bem conhecido: produção – distribuição – consumo. Esse esquema diz respeito não somente aos bens materiais mas também aos bens simbólicos.”. Esse esquema mantém a distância entre o público e o artista desinteressado das questões mundanas. “É o meio de manter intacta a fonte de produção, o criador, independente do mercado e, portanto, livre de qualquer suspeita de comercialização, para que sua credibilidade junto ao público permaneça inabalável.” (CAUQUELIN, 2005: 48). Atualmente o artista participa cada vez mais dos lugares antes distantes; seu desinteresse não se manifesta na distância que mantém das tarefas “não artísticas” (venda, exposições, assessoria, etc.); manifesta-se no quanto ele cede ou não às pressões externas.

A valorização das obras e dos artistas

Outro aspecto da relação entre os dois tipos de capitais é que com o passar do tempo, o capital simbólico se transfigura em capital financeiro. O valor monetário alcançado por determinadas obras contemporâneas pode vir do estardalhaço publicitário em volta do artista; mas, se, passado o furor, pouca coisa sobrar, é possível que tais obras caiam no limbo das obras que não desfrutam do capital. Não caem no esquecimento as obras que conseguem permanecer como referência de autonomia no campo, mesmo que, a princípio, não valham muito financeiramente. Como aponta Bourdieu (1996: 170): “O capital “econômico” só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo – e ao mesmo tempo os lucros “econômicos” que eles trarão muitas vezes a prazo – se se reconverter em capital simbólico.”.

A manutenção deste lugar, com o tempo, confere à obra um preço que dificilmente cairá muito. Assim, telas do passado têm seu valor financeiro baseado em seu valor simbólico. Esse é um valor transfigurado, que transcende a materialidade da obra. Como produto nobre, tão representativo

dos valores da cultura ocidental, não é de se estranhar que algumas obras atinjam valores tão altos.

Esse universo relativamente autônomo (o que significa dizer também, é claro, relativamente dependente, em especial com relação ao campo econômico e ao campo político) dá lugar a uma economia às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes. (BOURDIEU, 1996: 162).

Atualmente, os valores negociados no campo da arte são consideravelmente altos, seja o preço alcançado pelo capital simbólico de uma obra intrínseca aos valores do campo, seja pelas relações que os artistas mantêm com os dominantes do campo do poder. Um exemplo interessante que ilustra bem as relações entre capital financeiro e simbólico é o último leilão do artista inglês Damien Hirst, que levantou 111 milhões de Libras⁶. A maioria dos compradores eram instituições que já tinham obras do artista em seu acervo, o que faz aumentar o valor transfigurado da obra, conseqüentemente, o valor do acervo da instituição e mantém o artista na posição que ocupa. É o capital financeiro pagando o capital simbólico, o que torna o artista um dominante tanto no campo do poder quanto no campo da arte.

É interessante notar como a crítica se divide no caso desse artista na discussão do que é ou não é arte, pelo fato de produzir obras um tanto macabras e de ser adorado por seus patrocinadores e pelo público.

Damien Hirst, o artista britânico contemporâneo que acendeu controvérsias nos anos 90 ao expor obras macabras e *high tech* de tubarões mortos, vacas fatiadas ou ovelhas em vitrines de formaldeído, transformou sua notoriedade em sucesso com Pharmacy, seu popular restaurante em Londres. É difícil imaginar

⁶ In: <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article4795010.ece> acesso dia 9.11.2008, às 20:13

como as obras de carne podre (completa com vermes) de Hirst ajudaram a sua imagem no ramo de comidas – mas a fama trabalha através de vias misteriosas. (FREELAND, 2001: 6)⁷.

Para o público leigo, valem mais os artistas e as obras que têm mais exposição pública. Esse é um fato lógico se pensarmos que algumas empresas existem do sucesso que seus artistas fazem. A indústria musical nos fornece um bom exemplo dessa relação. Grandes gravadoras gastam fortunas com a produção de discos de artistas que seguem uma fórmula já dada e que vendem milhões de unidades, enquanto músicos que seguem outros padrões têm mais dificuldades financeiras ao gravar seus discos. No campo da arte, é no mínimo curioso passear pela Praça da República num domingo de manhã e conferir as diversas telas “clones” dos felizes trabalhos de Romero Britto ou dos gatos de Aldemir Martins. Para o público especializado, vale mais o que é mais autônomo, menos “comercial”. Aliás, essa é uma busca constante dos ditos “antenados” ou “taste-makers”.

A movimentação do campo no tempo nos mostra que, enquanto houver pessoas dispostas a disputar valores, posições e troféus, esse jogo nunca terminará. E, se de alguma forma, alguém conquistar o monopólio do campo e cessar o canal das relações objetivas definidas a partir do campo, não existirá mais um campo – as artes voltarão a ser um aparelho manipulado por seu dono. Como o jogo do campo da arte está longe de acabar e ter um vencedor definitivo, existem configurações específicas nas quais quem joga o jogo ora está ganhando, ora perdendo, o que mostra como o campo é uma estrutura temporal. Com isso temos então dominantes e dominados – ambas posições ocupadas temporalmente. Assim, as relações de dominância, de acordo com Bourdieu (1996: 253):

tomam inevitavelmente a forma de conflitos de *definição*, no sentido próprio do termo: cada um visa impor os *limites* do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo, a definição das condições da vinculação verdadeira ao campo (ou dos títulos que

⁷ tradução nossa.

dão direito à condição de escritor, de artista ou de cientista) que é a mais apropriada para o justificar por existir como existe.

Tomadas de posição e movimentações da estrutura do campo

Geralmente, as posições dominantes são ocupadas pelos cânones da arte que se esforçam para manter as coisas funcionando do jeito como estão; assumem, assim, posturas mais conservadoras em relação aos valores da arte. Os dominados, que também querem se tornar dominantes, podem ou se associar e aceitar os valores impostos por estes, tornando-se submissos às imposições do campo, ou tentar subverter a ordem dominante, lutar contra o que está dado pelos que ocupam posições dominantes.

É a oposição entre velhas-guardas e vanguardas, na qual estas últimas, se conseguem se estabelecer e permanecer no campo, tendem a envelhecer e são obrigadas a enfrentar as novas vanguardas que irão vê-las como velhas-guardas cujos valores devem ser suplantados. Uma grande luta por definição visa a especificar quem é artista e o que é arte – um motivo a mais para esta ser indefinível, pois cada nova vitória no campo impõe valores diferentes dos anteriores. Como ensina Bourdieu (1996: 254)⁸:

se o campo literário (etc.) é universalmente o lugar de uma luta pela definição do escritor, não existe definição universal do escritor e a análise nunca encontra mais que definições correspondentes a um estado da luta pela imposição da definição legítima do escritor.

Se observarmos novamente as disputas entre os artistas franceses e a academia na segunda metade do século XIX (para Bourdieu, o momento da gênese do campo artístico na França) veremos uma redefinição de quem é o artista. Os “verdadeiros artistas” até então (os reconhecidos pela academia)

⁸ O autor diz: “O leitor poderá, ao longo de todo este texto, substituir *escritor* por *pintor*, *filósofo*, *cientista* etc., e *literário* por *artístico*, *filosófico*, *científico* etc.” (BOURDIEU, 1996: 243), pois “cada vez que se estuda um campo (...) descobre-se propriedades específicas, próprias a um campo particular, ao mesmo tempo que se faz avançar o conhecimento dos mecanismos universais dos campos que se especificam em função de variáveis secundárias.” (BOURDIEU, 1981: 89)

se tornam heterônomos em relação ao campo, pois seguem uma instituição em que a arte é adequada às demandas do campo do poder.

Como visto, os artistas mais heterônomos são os que fornecem o que o público leigo deseja; produzem obras criadas pelo público – por sua demanda específica mediada por instâncias definidoras de gostos. Eles podem ter mais dinheiro, pois estão mais próximos dos dominantes no campo do poder, o que também os torna dominantes no gosto do público leigo. Mas, ao mesmo tempo, também são dominados pelo campo do poder, que não está interessado em bancar subversivos que contestarem suas normas. Os mais autônomos, geralmente mais dominados quando se trata de impor suas visões sobre a arte, lutam para se tornar dominantes e livrar a arte de qualquer intervenção que tente determiná-la de fora.

E não são só artistas que têm o poder de definir o que é ou não arte; todos os outros participantes do campo, desde que lhes caiba algum capital, têm seu poder de definição. “O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições (...)” (BOURDIEU, 1996: 261). Para que o campo exista, é necessário que os que nele se inserem se reconheçam como participantes do campo entre si, e que ocupem posições específicas nele:

cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. (BOURDIEU, 1996: 261).

Cada posição no campo implicará algum capital simbólico para quem a ocupa. E é a partir dessa posição que quem participa do campo pode tomar posições, ou seja, afirmar o lugar que ocupa por meio de sua produção. “Às diferentes *posições* (...) correspondem *tomadas de posição* homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas etc. (...). (BOURDIEU, 1996: 262).

A perspectiva de que cada tomada de posição é homóloga à posição no campo de quem a produziu permite com que não tenhamos que nos ater a

uma perspectiva internalista, que parta da obra de arte em si, para explicar a história da arte, por vezes desconsiderando o campo – ou a uma perspectiva externalista, que tende a considerar as obras como reflexo direto da realidade social (como na crítica de Gombrich a Hauser).

Assim, no lugar de uma perspectiva subjetivista (internalista) ou de outra totalmente objetiva (externalista), é possível pensarmos em intertextualidade, que é definida por Bourdieu (1996: 234) como “(...) o fato de que o espaço das obras apresenta-se a cada momento como um campo de tomadas de posição que só podem ser compreendidas relacionalmente, enquanto sistemas de variações diferenciais (...)”.

Essencialmente, as tomadas de posição são o que torna possível as relações, as aproximações, os afastamentos, a mudança de mãos dos capitais em jogo; ao mesmo tempo em que indicam quem é o indivíduo que ocupa aquela posição para os outros participantes do campo e quais são os valores pelos quais ele luta para fazer valer.

Os limites do campo

As tomadas de posição vão compondo a estrutura do campo conforme se atualizam. Esse movimento determina quais são os seu limites, o que será ou não bem aceito e valorizado. Para os participantes, tais limites funcionam como uma espécie de chancela que permite a entrada de obras que se adequam ao que foi estabelecido e barra o acesso daquilo que não está de acordo com o definido por esses limites. Não é, portanto, qualquer obra que tenha a pretensão de ser “de arte” que será considerada como tal. Essa chancela não funciona exclusivamente para a produção artística, mas também para tudo aquilo que visa se firmar no campo (posições políticas, cargos a serem ocupados, etc.).

A relação entre as posições e as tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõe, de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido (...) como um espaço orientado e prehe

das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas “a fazer”, “movimentos” a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a “superar” etc. (BOURDIEU, 1996: 265).

Assim, o espaço dos possíveis é limitado; as tomadas de posição que o definirão, apesar de ainda não existirem, já existem de forma embrionária. Lévy (1996: 15) ensina que:

O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmático, latente. O possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência.

O campo dos possíveis é então realmente um limite do campo estabelecido pelas disputas por definições. Mesmo os subversivos que tentam mudar as estruturas do campo, tendo geralmente a intenção de “limpar” o campo daquilo que o sobredetermina, dos valores petrificados que ele carrega, devem considerar tudo o que já foi negociado. Não se pode simplesmente desconsiderar a história da arte, o que já foi feito e determinou um momento específico da estrutura; não se pode querer apagar os valores inscritos e começar desde o começo de novo. Isso seria outra diferente do campo da arte a que estamos nos referindo neste trabalho.

É comum ouvirmos de pessoas que não se relacionam constantemente com o mundo das artes dizerem que atualmente qualquer coisa pode ser arte (um comentário gerado geralmente diante da perplexidade sentida diante de determinadas obras de difícil entendimento). Se entendemos que o campo faz concessões a determinados objetos, que ao fazerem parte dele serão chamados “de arte”, num contexto extremo, virtualmente qualquer coisa poderia receber a atenção de dominantes e ser arte. O campo existe para que tal equívoco não aconteça, o que significaria o fim da sua autonomia, tornando-se rarefeito.

O campo também considera toda a “história da arte” (mesmo muito antes de se constituir como campo) para se determinar e limitar o que fará

parte dele. Aliás, esse fato o torna meta-referencial, ou seja, as obras que entram no campo se referem às obras que já estão no campo, são um diálogo com o que já tem seus valores atribuídos. Além disso, é necessário que quem participa do campo acredite que o que está lá em jogo de fato vale o que vale.

Illusio

Tal idéia é afirmada por Bourdieu (1996: 258) ao dizer que: “As lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural legítimo contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e pelas apostas, a *illusio*, da qual são também o produto.”. O valor do que está em jogo no campo e a sua crença também são imanentes ao campo, e objetos de outros campos inseridos num campo específico perdem o valor que tinham em seu campo original; assim, para um colecionador de moedas, a revista número um do Tio Patinhas valerá menos do que para um colecionador de gibis. “Um campo (...) se define entre outras coisas através da definição dos objetos de disputas e dos interesses específicos que são irredutíveis aos objetos de disputas e aos interesses próprios de outros campos (...)” (BOURDIEU, 1975: 89).

Podemos associar a *illusio* ao valor simbólico transfigurado da obra de arte, que extrapola os limites do seu campo e é reconhecido mesmo por aqueles que não participam dele.

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos *sagrados*. (BOURDIEU, 1996: 260).

É na crença coletiva no jogo e nos valores dos troféus disputados no campo que as obras de arte alcançam as cifras astronômicas de hoje em dia. “O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de

produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetichê* ao produzir a crença no poder criador do artista.” (BOURDIEU, 1996: 259).

Assim, quando o banqueiro Edemar Cid Ferreira resolveu investir o dinheiro de seu banco (o Banco Santos) na empresa BrasilConnects, ele se tornou um mecenas da arte no Brasil. O crítico de arte Naves (2007: 429) observa que: “Nos quase quinze anos em que atuou no cenário artístico paulista e brasileiro o ex-banqueiro teve um poder que talvez nenhum outro cidadão tenha tido no meio de artes visuais do Brasil.”.

Ferreira foi presidente da BrasilConnects e inclusive da Fundação Bienal. Com seu capital financeiro, associou seu nome a exposições espetaculares, inéditas até então no país. A publicidade dessas mostras, como não poderia deixar de ser, era maciça, o que significa diretamente que o número de espectadores também era enorme.

O “arrojo” na montagem das exposições, combinado com estratégias de marketing poderosas, parecia conter o aspecto decididamente estético das mostras, no interior da qual as obras se mostravam seres comportados e disponíveis. A surpresa, o inesperado, residia mais na montagem e na divulgação das exposições do que nos objetos expostos. (NAVES, 2007: 432).

Exposições como “Picasso na Oca”, “Brasil +500” e “Arte Russa” firmaram o capital simbólico do banqueiro comprado com seu dinheiro. Dado o espetáculo que acontecia por causa das obras, é possível que o interesse de Edemar não estivesse tanto na exposição em si, mas especialmente nos lucros que ela poderia lhe gerar. “E, *fundamentalmente*, pôs em prática uma forma de exposição que colocava a arte em segundo plano, em benefício da grandiosidade dos eventos, com a qual sua visibilidade e prestígio cresceriam... junto com os negócios” (NAVES, 2007: 431). Com a autonomia do campo, ele não pôde atuar como um mecenas da renascença, não poderia determinar como a arte seria feita; mas o seu poder como presidente da Bienal e da BrasilConnects lhe dava o direito de estabelecer políticas, de tomar posições que poderiam mudar as direções do campo. Sua posição no

campo só pôde ser garantida pela *illusio* reconhecida tanto pelos outros participantes do campo quanto pelo público que pôde experimentar tais exposições espetaculares.

Suas tomadas posições e a sua própria posição foram compradas com dinheiro. É o capital financeiro que se transfigurou em capital simbólico. Até antes de começar sua escalada ao topo, ele não participava do jogo da arte: entrou no campo muito rapidamente. Conquistou assim um lugar na elite cultural de São Paulo, que está diretamente associada a elite financeira. As altas posições institucionais na cidade costumam ficar nas mãos de pessoas que, além do dinheiro, já gozam de uma posição alta no campo. Com isso, percebemos o quanto Edemar deve ter investido para em muito pouco tempo, ter-se tornado o presidente da Fundação Bienal. Dessa forma ele ocupou um lugar de destaque na sociedade paulistana. Quando foi acusado de gestão fraudulenta, sua queda foi tão rápida quanto sua ascensão. A BrasilConnects resolveu suspender suas atividades e o conselho da Bienal resolveu excluí-lo de seu quadro. Seu capital simbólico tornou-se então notoriedade, e ele, uma figura famigerada.

O exemplo de Ferreira nos mostra como o campo do poder pode agir sobre o campo da arte, determinando até certo ponto seus rumos. É junto aos dominantes no campo do poder que muitas outras pessoas, que ocupam posições mais subordinadas, vão se associar para tentar assimilar para si um pouco do capital financeiro distribuído. Isso "(...) faz com que cada um dos "vendilhões do templo" da arte apresente propriedades próximas das de "seus" artistas ou "seus" escritores, o que favorece a relação de confiança e de crença na qual se baseia a exploração." (BOURDIEU, 1996: 245). Um dominado tem muito mais chance de se tornar um dominante se for filiado à aqueles que detém o poder do que o subversivo que tenta derrubá-los. Caso o subversivo consiga impor seus limites e valores e negar os dos dominantes, o campo passa por uma reestruturação, mas mantém muitas de suas formas anteriores. O dominado que segue os dominantes manterá o campo funcionando exatamente da mesma forma em que o encontrou quando entrou lá pela primeira vez.

A posição, na concepção sociológica de Bourdieu, é relativamente independente de quem a ocupa. No dia 4 de novembro de 2008, foi decidido

que João da Cruz Vicente de Azevedo seria o novo presidente do MASP, substituindo Júlio Neves, cuja gestão durou 14 anos; o novo presidente é ligado ao antigo – foi seu secretário-geral. Muito provavelmente poucas coisas mudarão, pois ambos compartilham de opiniões a respeito do funcionamento tanto do museu quanto das políticas que determinarão o que será exposto, logo, valorizado. É possível que o novo presidente suba mais na escala dos dominantes, enquanto o antigo desça um pouco⁹, pois, como ensina Bourdieu (1996: 261): “Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo (...)”¹⁰. A posição só mudaria se um subversivo por acaso fosse eleito. Isso reforça a idéia de que as relações são de fato objetivas, e que assim devem ser para que as diferentes posições existam. Novamente, “Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições (...)”(BOURDIEU, 1996, 261).

As instituições são normalmente representadas por indivíduos, logo suas jogadas no campo são sempre transmitidas por eles. Podemos argumentar que um artista se beneficiou com uma exposição; mas o reconhecimento só virá, entretanto, da repercussão do público e daqueles que apostaram nele, inclusive sob o nome da instituição. A exposição por si só não lhe trará lucro; como podemos observar, diversas apostas se tornaram fracassos. O reconhecimento se dá entre a expectativa do artista, o qual fez uma aposta ao desejar expor suas obras e a resposta do público e daqueles que apostaram nele. É o encontro da expectativa de um com o deslumbramento (ou repulsa) dos outros.

A perspectiva sociológica demonstrada aqui tem como objeto de estudo os campos, mais especificamente o campo da produção artística e os campos circunvizinhos, como o do poder. Tal perspectiva, dada a sua natureza, tem como dado empírico as relações objetivas que constituem a tessitura do campo. É a ação de um sujeito que ocupa uma posição

⁹ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0411200828.htm> acesso dia 4.11.2008, às 20:08.

¹⁰ Grifo nosso.

específica dentro dessa estrutura com os outros que também agem no campo que fornece o material para a pesquisa.

Essas relações não são, porém, estritamente objetivas; se mudamos nosso foco de atenção do campo para o participante do campo, veremos que existem desejos, vontades, medos, expectativas, afinidades, oposições, limites que fazem parte do sujeito *não só* na sua relação com um campo específico, mas também nas suas relações com o mundo, o que extrapola em muito os limites do campo. Desse ponto de vista, a perspectiva sociológica tem seus limites epistemológicos, e o estudo da subjetividade do artista é um objeto de estudo que encontra mais estofamento na psicologia. Crer que indivíduo e sociedade são elementos separados, opostos, é tornar os limites epistemológicos das ciências em questão valores absolutos, é esquecer que tais áreas do conhecimento humano são *interpretativas*.

O que se passa com quem ocupa essas posições? No âmbito da psicologia social, poderíamos nos perguntar o que acontece com o sujeito que ocupa essa ou aquela posição. Por mais que, na maioria das vezes, haja uma instituição por detrás que já tenha seus próprios valores e que luta para que eles valham mais, as relações sempre se dão entre indivíduos. Não se é legitimado como artista por meio de um computador ou de uma carta, mas sim pelo reconhecimento dos outros – não só dos que estão no campo, mas também do público leigo.

Encarando o objeto de estudo de uma forma menos objetiva, podemos afirmar que o reconhecimento não se dá automaticamente, nem é reduzível a uma escala de sim/não. Ele só pode existir através do reconhecer paulatino, que exige um determinado tempo para ocorrer, e nunca é só favorável. Assim, por trás das relações objetivas, existem as subjetividades dos indivíduos em relação – o que permite compreendermos tais relações como intersubjetivas. O não reconhecimento, a crítica atroz, a frustração, ou mesmo a ânsia por conquistar um lugar num campo poder deixar marcas no indivíduo das quais ele pode inclusive não conseguir se libertar.

IV – IDENTIDADE

Vimos que o campo da produção cultural só pode existir sustentado nas relações que o compõem e constituem a sua estrutura. Por serem o combustível do campo, tais relações conferem o seu dinamismo, observável a partir das movimentações dos participantes e das obras tanto dentro do campo – com as relações de dominação, as apostas, as tomadas de posição – quanto fora dele – com o relacionamento do público com o que é exposto. A tomada de posição é a manifestação do relacionamento de um participante com o campo inteiro, é ela que comunica suas intenções, suas alianças e suas contestações – seja essa tomada de posição uma obra, seja um cargo a se ocupar em alguma instituição mediadora. A autonomia do campo está fundamentada na existência de canais de comunicação que são balizados pelos próprios limites internos do campo, o que especifica áreas “híbridas”, mais abertas às comunicações advindas do campo do poder, logo mais heterônomas.

Ao afirmarmos que a comunicação (base fundamental de qualquer relação) é o que faz o campo se movimentar, entendemos que é necessário que haja indivíduos que se relacionam – que se comunicam –, e que assim definam o que é e como funciona o campo. Na verdade, o campo não é um objeto que já existia independente daqueles que se relacionam com ele, como um mineral desconhecido esperando para ser descoberto, pois ele é imanente às relações de comunicação. Ele se constrói à medida em que as tomadas de posição que surgem nele o definem; elas existem no campo e funcionam para o campo.

Nesse capítulo abordaremos a questão da construção das identidades. Para isso, usaremos o paradigma da comunicação (que é um dos suportes da discussão sobre o campo) para chegarmos primeiramente à uma idéia de “eu” que também é imanente às relações do contexto em que está inserido. Tal idéia parte do mesmo pressuposto de que devemos evitar a absolutização da arte; um “eu”, uma consciência que seja anterior aos seus encontros com o mundo é uma concepção metafísica que não se adéqua à proposta desse trabalho. Assim veremos como a consciência emerge como função (não como substância) dentro de um contexto onde existem diferentes

lógicas de relação com o mundo. Com isso consideramos que existe uma lógica embasada nas relações de comunicação e outra baseada nas ações instrumentais, que especificam formas de se agir no mundo assim como formas de se ver dentro dele. Contemporaneamente vemos que essas lógicas marcam uma tendência de *assujeitamento* do indivíduo.

Teremos então uma base suficientemente sólida para discutirmos o conceito de identidade. Veremos que as identidades são estruturas móveis e dinâmicas, em constante metamorfose, para daí entendermos como se dá sua construção no entrecruzamento com as lógicas acima citadas.

O paradigma da comunicação e os “eus”

Na construção do pensamento filosófico de Jürgen Habermas, a comunicação é o que permite que o mútuo entendimento sobre coisas da vida em sociedade emerga para todos os que se encontram dentro de uma comunidade lingüística, para os que compartilham da mesma cultura e do mesmo horizonte de comunicação. Para o paradigma da comunicação, são tais relações intersubjetivas que determinam as diferentes maneiras de ser no mundo específicas de cada cultura. A conversação diária de sujeitos sobre suas experiências, vivências e valores dentro de um referencial cultural e lingüístico especifica como o sujeito se portará. E, para que seja possível a mútua compreensão do que está sendo conversado, essas relações miram para um consenso.

A comunicação voltada para o consenso pode ser vista basicamente como uma troca ativa e pacífica de opinião e de informações entre participantes de uma determinada práxis social, portanto, como um processo social que se dá através da linguagem, e tendo como referência certas estruturas de racionalidade. (SIEBENEICHLER: 2003, 94).

A comunicação intersubjetiva permite que consensos intrínsecos ao referencial emergam para os que aí se encontram – e aí se relacionam.

A atualização das relações intersubjetivas em busca de consenso é aparentemente muito mais “profunda” do que a complexificação de campos específicos; tais relações são responsáveis pela conduta e pela ação das pessoas no mundo; permitem que eu me perceba como um “eu” em relação com outros “eus” e com os objetos do mundo. Por mais que algum campo do conhecimento humano diga respeito a algo “essencial”, “natural” do homem (como tem sido a genética ultimamente), o campo já lida com um conhecimento estratificado, mais esquematizado e mais organizado que o conhecimento da vida cotidiana (que também só pode existir no encontro entre as partes interessadas).

É possível a impressão de estarmos indo mais “a fundo” quando tratamos do “eu” do que quando analisamos os campos se deva aos diferentes pontos de vista de diferentes abordagens epistemológicas, como a sociologia e a psicologia social. A sensação de tratarmos de algo que diz respeito à nossa constituição como pessoas no mundo nos toca de modo diferente do que algo que se refira a algum círculo cultural específico de uma cultura contemporânea. Como tal sensação também só pode existir num contexto historicamente situado, compartilhado intersubjetivamente, a sensação de profundidade corresponde uma concepção um tanto metafísica do “eu”. Mais do que uma sensação de verticalidade (de profundidade e de superficialidade), a perspectiva adotada neste trabalho marca apenas uma horizontalidade, com complexidades diferentes.

O paradigma da comunicação suporta a idéia exposta acima, o que a opõe ao paradigma da consciência. Conforme nos diz Siebeneichler (2003: 61):

No paradigma da filosofia da consciência (...), o sujeito é interpretado basicamente como dotado da capacidade de assumir um duplo enfoque com relação ao mundo dos objetos possíveis: o conhecimento de objetos e a dominação.

Nessa linha de pensamento, é a capacidade da consciência do ser humano para apreender objetos que permite com que nos relacionemos com eles. Tal idéia impõe uma perspectiva na qual se deve haver primeiro um “Eu”, a partir

da qual se pode relacionar com os objetos do mundo – a consciência vem antes do encontro com o mundo. De acordo com Habermas (1990: 192): “Desde Kant, o Eu é valorizado transcendentemente e entendido simultaneamente como *sujeito que cria mundos* e que *age autonomamente*.”. Toda subjetividade deveria então já ser dotada da capacidade de fazer juízos corretos a respeito do mundo, que a partir daí seriam comunicados para outras subjetividades. E para que seja possível que o “eu” se relacione com os outros participantes de seu horizonte de comunicação e ação, “O Eu precisa tornar-se objeto em sua auto-atividade.” (HABERMAS, 1990: 194)¹¹, precisa ter a capacidade de saber que é o objeto de outros “eus”. Se o “eu” é visto como “sujeito que cria mundos”, a relação eu-objeto desconsidera a constituição conjunta de inúmeros “eus” dentro de uma sociedade situada historicamente, o que acaba por transcendentizar o “eu”.

Se conhecemos algo exclusivamente a partir do relacionamento idiossincrático com esse algo, cada indivíduo terá uma apreensão em essência única e intransponível do objeto. O paradigma da comunicação implica que esse conhecimento se dá no encontro de mais de uma subjetividade que se relacionam reciprocamente com o mesmo objeto.

No paradigma da comunicação (...) o sujeito cognoscente não é mais definido exclusivamente como sendo aquele que se relaciona com objetos para conhecê-los ou para agir através deles e dominá-los. Mas como aquele que, durante o seu processo de desenvolvimento histórico, é obrigado a entender-se junto com outros sujeitos sobre o que pode significar o fato de “conhecer objetos” ou “agir através de objetos”, ou ainda “dominar objetos ou coisas”. (SIEBENEICHLER, 2003: 62).

Aqui a constituição do “eu” emerge no contexto sócio-histórico compartilhado intersubjetivamente. Não é mais a relação subjetivista eu-objeto que me constitui no mundo, mas sim a relação eu-tu. Eu sou eu

¹¹ Vale ressaltar que na edição usada da obra de Habermas, o “eu” se encontra com E maiúsculo. Eu não é nome e nem é Deus. Também não se refere ao autor do trabalho. Por isso escolhemos escrever “eu”.

apenas porque me percebo no outro, que também é um “eu”, e que também me considera um outro, logo um “eu”. Sem o outro, “eu” não é “eu”. Assim surge um *self* que “(...) depende do reconhecimento através de destinatários, porque ele se forma inicialmente como uma resposta dada à exigência de alguém que se encontra na minha frente.” (HABERMAS, 1990: 204).

Razão comunicativa

Tal idéia permite chegar a um consenso racional sobre coisas do mundo que englobe a experiência de cada um. O racional, nesse contexto, quer dizer somente que “(...) a razão situa tudo no nível do contingente, inclusive a própria razão, que é caracterizada como surgindo do contingente, a partir de fragmentos.” (SIEBENEICHLER, 2003: 65). É razão comunicativa, e não transcendental; depende do consenso para se tornar razão. E, se algum dia a definição de algo não for mais consensual, é necessário que, por meio da comunicação entre as partes interessadas, embasadas nas relações intersubjetivas, se chegue num outro consenso racional para o que está em jogo. O paradigma da comunicação “(...) substitui, portanto, a reflexão transcendental, solitária, anterior à fala, pela configuração da ação e do discurso no interior do processo comunicativo.” (SIEBENEICHLER, 2003: 63).

Obviamente isso não quer dizer que a partir do momento em que se chega a um consenso ele está definido, sem a possibilidade de ser repensado. Se pensarmos no campo, as lutas se dão entre suas partes constitutivas (se não há dominantes não há dominados, logo não há campo) que tentam definir quais são suas características válidas e inválidas, e toda espécie de consenso será questionado pelos que não foram contemplados. A mesma coisa ocorre para os valores de conduta no mundo. Há assim um equilíbrio dinâmico, tenso e movente que faz parte da própria natureza do consenso. Existem consensos mais “tranqüilos” do que outros, mas não podemos imaginar que existem acordos “fechados”, já dados, pois isso implicaria considerá-los como transcendentais e como estados atemporais. A idéia do consenso alcançado por meio da comunicação pode parecer um conceito ingênuo, se considerarmos que a comunicação visa *sempre* ao consenso. Como veremos mais adiante, acreditamos que tal idéia não seja

verdadeira, pois há comunicação que mira para outras coisas que não o consenso.

É a partir do consenso definido intersubjetivamente que a razão contingente, temporária, localizada pode emergir. Assim é possível que se estabeleçam verdades provisórias determinadas pelo agir comunicativo que determinam e especificam as próprias relações. Assim como o Eu, também não podemos considerar a razão como transcendental:

Trata-se de uma racionalidade que não é abstrata, porém processual, acompanhando o desenvolvimento da espécie humana, configurando-se como a intersubjetividade do possível entendimento no nível interpessoal e intrapsíquico. (SIEBENEICHLER, 2003: 63).

A consciência está nos micro-lugares

É preciso, portanto, que haja um horizonte comunicativo comum, compartilhado entre uma comunidade lingüística para que um ser humano venha de fato a se tornar um sujeito. Mais do que o conhecimento e a dominação de objetos, é a relação intersubjetiva contextualizada que nos torna quem somos. O real é relacional. Não há apreensão e ação no mundo sem relação com outros. Para Bourdieu (1986: 152)¹².

A contribuição maior daquilo que realmente se deve chamar de revolução estruturalista consistiu em aplicar ao mundo social um modo de pensamento relacional, que é o modo de pensamento da matemática e da física modernas e que identifica o real não a substâncias, mas a relações.

É nesse ponto que Habermas se utiliza das idéias de George Herbert Mead para pensar a constituição do eu em contextos específicos. A consciência, que não é prévia aos encontros com o mundo é mais uma função do que

¹² Por mais que a citação tenha como intuito descrever uma característica do pensamento estruturalista, não temos como intuito aqui identificar essa dissertação com tal pensamento; apenas lhe tomar emprestado um conceito.

uma substância, ela opera num contexto e para esse contexto; em diferentes contextos, funções operam diferentemente.

O Eu que aparentemente me foi dado em minha autoconsciência como sendo o eu pura e simplesmente próprio – esse Eu não me “pertence”. Esse Eu contém um núcleo intersubjetivo, porque o processo de individuação, do qual ele surge, corre através da rede de interações mediadas pela linguagem. (HABERMAS, 1990: 204).

As relações intersubjetivas que determinam quem é eu e quem é o outro acontecem por meio de ações pequenas, corriqueiras, prosaicas e crônicas. Não precisamos buscar um momento inaugural que marque o surgimento do eu na criança pequena (como num trauma, alguns poderiam dizer); é nas ações de todo dia que a consciência que tenho de mim, dos outros e do mundo – que é uma função, não uma substância – pode ir surgindo aos poucos, nos sucessivos encontros com situações novas e com as já conhecidas e costumeiras – daí sua “cronicidade” e seu aspecto corriqueiro. Vale apontar aqui que George Mead se denominava um “behaviorista social”, pois, para ele, é possível ver a idéia de comportamento aprendido por trás do desenvolvimento dessa função. As ações em si também não são nada extraordinárias ou grandiosas: é nos apertos de mãos, nos olhares que repreendem, nos elogios sobre algo que se fez que vamos nos constituindo intersubjetivamente. A razão consensual, como dito acima, só pode surgir a partir de fragmentos. É na trama desses incontáveis micro lugares que compõem o mundo que podemos ser quem somos. “Os micro lugares, tal como os lugares, somos nós; somos nós que os construímos e continuamos fazendo numa tarefa coletiva e sem fim.” (SPINK, 2008: 71).

Mundo da vida e cultura

Tornamo-nos sujeitos conforme tal trama vai se atualizando em nossas vidas – são disposições, contextos que compõem um mundo não tematizável, um pano de fundo, um celeiro cultural onde vivemos; é um mundo vital, é o mundo da vida, que abrange: “(...) não somente o horizonte

da consciência, mas também o contexto da comunicação lingüística, a *práxis* comunicativa do dia-a-dia (...)” (SIEBENEICHLER, 2003: 117). O mundo da vida não é a soma de tudo que nos rodeia, o que seria um conjunto caótico de coisas. O mundo da vida “(...) constitui um contexto de sentido, mesmo que seja um contexto abstrato de sentido. Não um caos, mas o contexto de sentido de um texto, o contexto de sentido de um saber implícito nos atos de fala.” (SIEBENEICHLER, 2003: 118). O mundo da vida não é tematizável pois ele permanece sempre implícito para quem dele participa. Para o participante, ele age como pano de fundo, como trama que especifica contextos e ações em micro lugares. A densidade de qualquer tentativa de tematização do mundo da vida extrapola muito a vivência e a *práxis* do encontro pequeno entre participantes desse mundo. Além disso, o que circula nas relações intersubjetivas (valores, gostos, atitudes, etc.) é aceito tacitamente por seus participantes, não costuma ser problematizado.

É nesse conjunto de relações e contextos que a cultura pode se expressar; aliás, é justamente aí que ela pode nascer e florescer, pois assim como os diferentes campos, ela também precisa de pessoas que se relacionam – que se comunicam – para poder existir. Assim como o conceito de arte, o conceito de cultura se expandiu a ponto de se tornar rarefeito e aceitar diversos significados. Neste trabalho, tomamos emprestada a idéia de cultura de Clifford Geertz (1989: 4):

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significação que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado.

Além da perspectiva do participante, Geertz nos dá também a sua visão do observador da cultura e da atitude epistemológica que este deve ter diante de seu objeto. Para ele, a cultura não é só o conjunto das teias de significação, é também a sua análise, sua interpretação; o que implica que o observador é sempre um participante, observando e tomando parte nos micro lugares. Também Spink (2008: 72), entende que:

Para o pesquisador, a noção de micro lugares é um duplo desafio: primeiro aprender a prestar atenção a nossa própria cotidianidade, reconhecendo que é nela que são produzidos e negociados os sentidos, e, segundo, de aprender a fazer isso como parte ordinária do próprio cotidiano, não como um pesquisador participante e muito menos como um observador distante, mas simplesmente como parte.

A respeito da expansão do conceito de cultura, falar em “contexto sócio-histórico” aparentemente nos coloca numa posição menos comprometedora do que falar em “cultura”. Se não definirmos a qual sinônimo de cultura nos referimos, é possível nos confundirmos entre uma idéia de “culturas específicas” (hip-hop, country, sindicalista, etc.), uma idéia de cultura num sentido mais amplo (cultura ocidental, etc.), ou mesmo cultura no sentido do cultivo do espírito. Ao se usar o conceito de “contexto sócio-histórico” não se corre o risco de ter que especificar qual é a idéia de cultura a que se refere e quais são as significações compartilhadas entre os membros dessa cultura. O “contexto sócio-histórico” refere-se a indivíduos que compartilham o mesmo momento histórico e social, num sentido mais amplo, mais abstrato e menos especificado, no qual todos estamos imersos inevitavelmente. Um “contexto sócio-histórico” pode conter inúmeras teias de significação, cada uma dessas com seus próprios significados. Por isso, o contexto sócio-histórico é diferente do mundo da vida, pois o primeiro envolve conteúdos que não fazem parte necessariamente do contexto de sentidos.

Vimos que as relações intersubjetivas miram em geral para o consenso, mas que nem sempre esse alvo é atingido. Seria ingenuidade acreditar num processo progressivo que inevitavelmente acarretaria numa situação em que sempre houvesse o debate sobre o que ainda não é consensual, em que todos tivessem a voz da mesma altura e a mesma possibilidade de contabilizar suas opiniões e participar da definição da razão. Além de utópico, tal idéia também nos levaria a um estado estável, imutável, com todos os consensos já dados, o que seria um erro a partir da perspectiva relacional adotada neste trabalho.

A mudança interna é inerente a qualquer cultura; é um processo que qualquer mundo vital vivencia ao ter de lidar com situações novas que surgem de dentro de si. O equilíbrio dinâmico, que é um “equilíbrio desequilibrado” – nunca só estável e nunca só instável – é uma característica intrínseca das relações dentro de qualquer cultura. Divergências internas são naturais e valores mudam constantemente dentro de uma mesma cultura, o que significa que sempre haverá debate sobre o que será legitimado e reconhecido.

Ordem sistêmica

O mundo da vida é regulado pela comunicação eficaz entre seus participantes, o que cria ao longo do tempo uma tessitura que sustenta formas de ser no mundo e cria razões contingentes, processuais, localizáveis no espaço e no tempo. Mas teias de significações compartilhadas de uma cultura não são só compostas pelo relacionamento entre sujeitos num mundo vital: existem outras instâncias que também têm o poder de determinar os rumos que essa cultura irá tomar. Não somos auto-suficientes e precisamos cada vez mais de organizações que nos forneçam uma base de existência confortável, exigência essa que só cresce com o consumo massivo de nosso tempo. Tais instâncias têm lógicas de funcionamento que são, a princípio, diferentes daquelas estabelecidas intersubjetivamente.

Contemporaneamente, organizações de qualquer natureza – desde as filantrópicas até as mais corruptas – precisam crescer, se não são engolidas por outras organizações que visam a tomar seu lugar. Assim sendo, suas ações no mundo são voltadas para objetivos próprios, o que faz com que sua razão seja estratégica; são ações voltadas para um fim específico. Essa é uma lógica sem linguagem, não tem como meio de disseminação (a princípio) a comunicação intersubjetiva; é uma lógica econômica, que tem como meio o dinheiro, e administrativa, que por sua vez lida com o poder. Como dependemos cada vez mais das facilidades de que dispomos atualmente, sua racionalidade se infiltra no mundo da vida justamente por sua ubiquidade. Isso instrumentaliza a vida cotidiana do mundo da vida – um exemplo é o do indivíduo trabalhador coisificado que se torna um meio, um instrumento para

se produzir algo que está além dele, e que talvez esteja fora do alcance da sua compreensão. A razão instrumental muda formas de relacionamentos, enviesa a razão comunicativa, determina formas de comunicação e ação no mundo que não visam à razão consensual. Ao invés de entendimento, a razão instrumental visa ao sucesso. Assim a racionalidade estratégica se confunde com a razão comunicativa e passa a determinar formas de socialização que individualizam, singularizam sujeitos de forma específica – geralmente de forma a reproduzir essa lógica.

Assim temos, conforme Siebeneichler (2003: 39):

o alastramento irracional de formas de racionalidade econômica e administrativa, destituídas de linguagem, as quais passam a infiltrar-se subrepticamente em esferas vitais que são estruturadas sempre de acordo com um sentido ético, estético e comunicativo.

É isso que Habermas chama de sistema – o par dialético do mundo da vida.

Como sempre, vale o cuidado na hora de expor idéias que podem ser interpretadas de maneiras não congruentes com as utilizadas aqui. O mundo da vida e o sistema não são pares opostos, mas sim dialéticos. Se compreendermos esse par como opostos, deveríamos então sempre “defender” o mundo da vida, a lógica imanente das relações, e rechaçar o que nos captura por fora, nos torna instrumentos. Como consequência teríamos então que renunciar a todo o conforto que essa lógica estratégica nos fornece. A cultura – as teias de significação compartilhadas – é composta tanto pelo mundo da vida quanto pelo sistema; esses dois têm suas razões intrínsecas e congruentes com seus projetos. O que importa então é entender em qual medida a razão sistêmica se infiltra no mundo da vida. Para Habermas, o momento em que vivemos passa por um desequilíbrio, por uma invasão muito forte do sistema no mundo da vida; é a colonização do mundo da vida pela lógica sistêmica. Por mais que essa colonização imponha lógicas irracionais ao mundo da vida, ela só se atualiza nas relações intersubjetivas. Tanto o mundo da vida quanto o sistema só existem na tessitura das relações:

a racionalidade comunicativa exprime-se na força unificadora da fala orientada ao entendimento mútuo, discurso que assegura aos falantes envolvidos um mundo da vida intersubjetivamente partilhado e, ao mesmo tempo, o horizonte no interior do qual todos podem se referir a um único e mesmo mundo objetivo. (HABERMAS, 2004: 107).

A razão sistêmica distorce a comunicação intersubjetiva com a sua lógica sem linguagem, e, como consequência, aparecem patologias na comunicação. A lógica do sistema ganha a voz das relações intersubjetivas ao ser retransmitida pelos sujeitos que estão imersos num mundo colonizado; e, como a racionalidade que cada uma produz é própria, a colonização do mundo da vida força a inclusão de lógicas que lhe são irracionais. Dessa forma, é a própria comunicação intersubjetiva que é distorcida, logo os modos de subjetivação também mudarão. A premissa implícita nessa idéia então é que patologias psíquicas têm suas raízes nas distorções sistemáticas da comunicação intersubjetiva durante o processo de desenvolvimento de um “eu”.

Dificuldades nos relacionamentos, neuroses, ataques de pânico, limites em excesso, limites em falta, distorções da auto-imagem e mais um sem-número de psicopatologias se manifestam por meio da fala cotidiana. Podemos perceber como a razão instrumental instiga a busca pelo sucesso em sujeitos que trabalham sem parar em cargos que não lhes agradam, motivados pelo desejo de querer ganhar dinheiro a qualquer custo, e que esse desejo vem acompanhado do medo do fracasso. Além dos problemas de comunicação individuais, há também problemas coletivos: esses podem se expressar como uma dificuldade em considerar politicamente a opinião de grandes contingentes populacionais cujos valores são contrários aos valores de grupos dominantes.

Assujeitamentos Contemporâneos

Vemos atualmente uma predominância da forma individual de conformação dos seres humanos em relação à forma grupal. Somos antes indivíduos, para depois nos filiarmos aos grupos com os quais nos

identificamos (ou somos forçados a nos identificar). Podemos identificar formas grupais de configuração social nas tribos ditas “primitivas”, nas quais, segundo Figueiredo (1995: 27):

observa-se uma dominância das formas coletivas e hierárquicas de existência social. (...) Desta forma, a coletividade e as suas tradições condicionam as existências individuais e limitam as possibilidades de individuação em um grau desconhecido nas sociedades individualistas.

Já as sociedades contemporâneas são caracterizadas “(...) pela constituição de uma *posição excepcional para o sujeito – o sujeito como fundamento autofundante de um mundo convertido em puro objeto de conhecimento e controle.*” (FIGUEIREDO, 1995: 26).

Como já foi dito aqui, só que desta vez com outros termos: “(...) cada organização social produz as estruturas de caráter de que necessita para existir.” (REICH, 1998: 4). Nas formas grupais, vemos pessoas que se identificam desde cedo com os valores daquele grupo, e é assim que elas se configuram: como pessoas. Ao mesmo tempo em que devem cumprir com rigor aquilo que concerne ao grupo, as pessoas não estão lá muito preocupadas com qualquer tipo de eticidade de uma consciência individual e reflexiva. Conforme nos mostra Figueiredo (1995: 37): “Pessoas (**personae**, máscaras) apresentam-se como uma modalidade pré-moderna de subjetivação e vivem gostosamente sob o império da heteronomia, *encarnados e mundanos.*”.

Preocupações dessa natureza fazem mais parte das sociedades modernas. A valorização transcendental do eu, notada desde Kant, permite de fato “*uma posição excepcional para o sujeito*”. E é assim que os indivíduos se configuram nas sociedades contemporâneas: como sujeitos.

O sujeito – verdadeiro sub-jectum, no sentido próprio do que subjaz – deve constituir-se como fundamento para que o mundo da modernidade se torne um mundo habitável e, principalmente, administrável, controlável, previsível. (FIGUEIREDO, 1995: 32).

O sujeito é responsável por sua conduta no mundo como indivíduo, como unidade, não responde diretamente a ninguém que lhe imponha o que acreditar ou não.

A consciência reflexiva é o que torna o sujeito num “*fundamento autofundante*”, e o coloca “antes” de seus encontros com o mundo. É possível notar como as filosofias da consciência foram produzidas dentro de uma cultura que considera o sujeito como *sujeito que cria mundos* e que *age autonomamente*; modo de subjetivação contemporâneo. O sujeito experiencia um mundo interno, diferente e separado do mundo externo – há uma separação nítida entre esfera pública e esfera privada, o que faz com que o que se passa com ele se passe *por dentro* dele, ele é o único que pode vivenciar o seu mundo interno. O “lado de dentro”, o “eu interior”, o “*inner self*” do sujeito é, desse ponto de vista, uma vicissitude de um modo de subjetivação contemporâneo que coloca a consciência do sujeito nas nuvens, distante do mundo ordinário e mundano. Para Figueiredo (1995: 29): “Nesta medida, o individualismo é mais uma “ideologia” do que uma “realidade”. É óbvio que é uma realidade vivida e sentida por quem nela se encontra, mas é uma forma hegemônica de subjetivação dentre várias possíveis. Não há interioridade isolada do mundo externo. Isso nos levaria de novo a uma concepção metafísica da consciência.

Podemos nos perguntar: e o corpo? Até aqui abordamos basicamente a linguagem como fundamento essencial da consciência; mas, como tentamos evitar uma concepção metafísica dessa consciência, é necessário que tratemos (brevemente) do corpo. Como não existe consciência antes do corpo, o desenvolvimento dos dois numa cultura é o mesmo desenvolvimento – modos de subjetivação conformam sujeitos inteiros, físicos. A concepção moderna de sujeito autofundante separa o corpo da consciência, este é visto como um suporte, muito mais do que como uma raiz. É uma “massa” moldável que por meio de procedimentos se torna uma ferramenta a serviço da consciência, adaptado para cumprir as exigências dela. É por isso que as pessoas são “*encarnadas e mundanas*” – estão de corpo e mente em seus agrupamentos heterogêneos, não se diferem muito entre si como nos diferimos contemporaneamente. Por isso são *mundanas*.

o sujeito racional e representacional do liberalismo – o indivíduo particular – deve estar, idealmente, separado e livre do seu próprio corpo para subsistir como pura espiritualidade e transformar seu corpo em propriedade objetiva e instrumento usável. (FIGUEIREDO, 1995: 35).

O trabalhador coisificado, dominado pela razão estratégica dispõe seu corpo como força de trabalho a serviço de quem lhe paga. Ele se torna um indivíduo dócil pelas forças que o disciplinam, que especificam qual é o lugar a que ele deve se ater, quais são suas funções nesses lugares e como ele deve se relacionar com o trabalhador que ocupa o lugar contíguo ao dele. Esse trabalhador é um *mero indivíduo*, numerável, organizável, responsivo às lógicas que lhe transcendem – não pode exigir ser tratado de outra maneira que não essa, sob o risco de perder muito do que possui. “É exatamente por isso que tão facilmente podem ser moldados, distribuídos, programados e usados numa “sociedade disciplinar” que é a encarnação mais cabal do individualismo administrado.” (FIGUEIREDO, 1995: 38).

Esses diferentes modos de subjetivação não são excludentes entre si; um ser humano pode ser, ao mesmo tempo, uma pessoa, um sujeito e um mero indivíduo, de acordo com os diferentes lugares que ele transita em suas teias de significações compartilhadas. Os modos se sobrepõem; isso pode se mostrar conflituoso no caso de alguém que seja um sujeito no meio das pessoas. A heterogeneidade das pessoas pode se chocar com os valores da autoconsciência de um sujeito. O que é mera ajuda a parentes para uns pode ser nepotismo para outros.

Também não podemos associar as formas pré-modernas de subjetivação com o mundo da vida e as formas modernas com o sistema; ambas as dimensões da cultura estão presentes nos diferentes modos de subjetivação, porém em diferentes medidas. É certo que as tradições de uma cultura fazem parte das significações do mundo vital, e que aspectos novos podem ser inseridos na cultura pela razão sistêmica, mas isso não quer dizer que o primeiro olha para trás e o segundo para a frente, pois a razão

comunicativa tem como função incorporar no mundo da vida o que surge contemporaneamente no seu próprio bojo.

Identities

Temos então um sujeito que só existe dentro de uma cultura, que compartilha com os outros teias de significação comuns e que se sente como um indivíduo separado, com um “mundo interno” vivenciável só por ele. “Poderíamos, na verdade, dizer que numa certa medida o sujeito moderno será sempre pensado como *indivíduo*, no sentido próprio do que não se divide, coincidindo ou vindo sempre a coincidir consigo mesmo, ou seja, *identificando-se*.” (FIGUEIREDO, 1995: 34). Eis a identidade do indivíduo contemporâneo – um sujeito que se (re)conhece a partir de suas ações, relações, experiências e de sua consciência dentro de um mundo; que é formado ao mesmo tempo em que forma esse mundo – seu e dos outros que nele também habitam. De acordo com Ciampa (1987: 127): “Cada indivíduo encarna as relações sociais, configurando uma identidade pessoal”. Eis aí sua individualidade – na “(...) auto-compreensão de um sujeito capaz de ação e de fala, que se apresenta – e se for o caso se justifica – em face de outros participantes do diálogo como pessoa inconfundível e insubstituível.” (HABERMAS, 1990: 202).

O paradigma da comunicação postula que “eu” sem “outro” não existe, que o “eu” é o “outro do outro”. Se o sujeito é inconfundível e insubstituível, ao mesmo tempo em que se reconhece em si mesmo, se diferencia do outro. A identidade: “ao aprender a ser *outra*, como que sai de si, torna-se *outra*, exterioriza-se na realidade. O subjetivo torna-se objetivo; e a recíproca também.” (CIAMPA, 1987: 145). Só existe identidade na presença de outro, onde há um *reconhecimento mútuo* da diferença entre o “eu” e o “outro”. “Não há identidade em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade existe sempre em relação a uma outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética.” (CUCHE, 1999: 183). O próprio termo “identidade” tem em si uma ambigüidade dialética. É o que faz com que “eu” saiba que é “eu”, separando esse “eu” dos “outros”, ao mesmo tempo em que

é marca daquilo que é idêntico. “Ora distingue, diferencia; ora confunde, une, assimila. Diferente e igual.” (CIAMPA, 1987: 137).

Não são apenas aspectos conscientes que compõem a identidade de alguém; como ela surge do mesmo processo que faz com que a consciência possa emergir – relações intersubjetivas dentro de uma cultura mediada por razões comunicativas e sistêmicas – existem nela lógicas de funcionamento inconscientes, despercebidas. A inconsciência da identidade não está “no fundo” da psique, mas sim no espaço que surge entre os participantes da *práxis* que compõem o mundo; são valores, ações, vieses embutidos na ação comunicativa e instrumental. A partir do momento em que um ser humano começa a se tornar um sujeito, sua identidade vai sendo especificada por outros sujeitos que se relacionam com ele. “Interiorizamos aquilo que os outros nos atribuem de tal forma que se torna algo nosso. A tendência é nós nos predicarmos coisas que os outros nos atribuem” (CIAMPA, 1987: 131). O sujeito, consciente e inconscientemente, se adapta, se educa, se controla a partir das relações vividas e das lições aprendidas.

Dados, papéis e acordos

Criam-se expectativas a respeito do indivíduo, dão-lhe um nome, fazem planos sobre o que ele será quando crescer. Esses são *dados* sobre o sujeito, que formam um arcabouço de referências sobre quem ele é. E dados, como o próprio nome diz, já são coisas dadas. Assim cria-se uma *substância* que identifica de quem se fala. Um bom exemplo é o nome próprio, a respeito do qual Ciampa (1987: 131) ressalta: “O nome é mais que um rótulo ou etiqueta: serve como uma espécie de sinete ou chancela, que confirma e autentica nossa identidade. É o símbolo de nós mesmos.”. Seria um tanto angustiante descobrirmos que, na verdade, nosso nome é outro, ou que não somos filhos dos nossos pais, pois isso alteraria o que já nos foi dado. Por mais que aqui tentemos escapar de perspectivas substancialistas, essencialistas, não podemos deixar de aceitar que há uma substancialidade na identidade, desde, entretanto, que a tomemos como imanente ao que o sujeito viveu ao longo de sua vida. Se não houvesse essa substância – como a “campainha” do nosso nome, seríamos uma massa amorfa e confusa de

seres humanos não-indivíduos. Também é possível aceitar que esses dados podem mudar, pois estão inscritos no fluxo de relações da sociedade, apóiam-se na tessitura dessas relações. O que não há é uma substância primeira, anterior aos encontros com o mundo.

Dado o vasto espectro de ações e relações que mantemos ao mesmo tempo, em situações completamente diferentes, cumprimos expectativas que são diferentes entre si. Além da identidade individual, do arcabouço de dados idiossincráticos, existem identidades coletivas, que marcam o lugar do indivíduo dentro de um grupo o qual pode ser mais ou menos heterogêneo. Participar de um grupo sexual minoritário especifica uma identidade coletiva mais homogênea do que ser brasileiro, mas, de qualquer forma, estar incluído em qualquer grupo faz com que o indivíduo se identifique com uma coletividade. “Cada indivíduo tem consciência de ter uma identidade de forma variável, de acordo com as dimensões do grupo ao qual ele faz referência em tal ou tal situação relacional.” (CUCHE, 1999: 195).

Como toda e qualquer identidade só existe num contexto social, as identidades individuais também são sociais – daí o termo “identidades coletivas” ser mais adequado para designar a identificação de grupos do que o termo “identidades sociais”. Identidades individuais e coletivas são múltiplas, se entrelaçam na convivência em sociedade.

Na medida em que a identidade resulta de uma construção social, ela faz parte da complexidade do social. Querer reduzir cada identidade cultural a uma definição simples, “pura”, seria não levar em conta a heterogeneidade de todo grupo social. (CUCHE, 1999: 192).

Não podemos encarar a identidade como um fenômeno apenas social, no qual seres humanos são massa moldável à disposição de um mundo já pronto; nem como um fenômeno apenas subjetivo, que estivesse em estado embrionário no seu portador. Ambas as perspectivas pressupõem objetos anteriores à identidade que já as definem antes mesmo de existirem. “A identidade de indivíduos socializados forma-se simultaneamente no meio do entendimento lingüístico com os outros e no meio do entendimento intra-subjetivo-histórico-vital.” (HABERMAS, 1990: 187). As identidades são

inúmeras – não por serem tantas que não podem ser contadas –, mas sim por que não são numeráveis; se fossem, seriam objetos.

Agimos no mundo de acordo com o que se espera de nós; desempenhamos os papéis atribuídos pelo meio específico em que estamos inseridos – a família, o emprego, os amigos, os relacionamentos amorosos, as posições políticas; a cada momento e em cada situação vem à tona um conjunto de ações e valores que é compatível com o que vivemos – são papéis já estabelecidos socialmente, são acordos tácitos incorporados no arcabouço da identidade. “Representamos” vários desses conjuntos de ações e valores ao mesmo tempo, pois tais papéis estão interligados; e papéis não existem por si mesmos – só existem porque sempre há alguém para encarná-los. É necessário que haja um ator que aja no mundo para ser a personagem especificada por cada papel. O ator se engendra no papel, e vice-versa; um não existe sem o outro. “O ator é um eterno *dar-se*: é o fazer e o dizer.” (CIAMPA, 1987: 155).

Papel e ator compõem sempre uma síntese original, uma personagem única; e por mais parecidas que duas atuações possam ser, a personagem nunca vai ser igual, pois papéis e atores sempre mudam. “Descobrimos que a noção de uma personagem substancial, traduzível por proposições substantivas, oculta de fato a noção de uma personagem ativa, traduzível por proposições verbais.” (CIAMPA, 1987: 135).

Identities assujeitadas

Há atualmente um aumento do número de papéis individuais, individualizantes, enquanto certos papéis grupais, tais como os responsáveis pelos processos de *personificação*, tendem a diminuir. Os indivíduos se identificam como sujeitos; e exige-se do sujeito que seja cada vez mais responsável por sua conduta no mundo, cada vez mais singular, mais *assujeitado*. Como o sujeito “(...) deve estar, idealmente, separado e livre do seu próprio corpo para subsistir como pura espiritualidade e transformar seu corpo em propriedade objetiva e instrumento usável” (FIGUEIREDO, 1995: 35), as identidades se tornam cada vez mais abstratas. É interessante notar que o verbo “sujeitar” pode ser entendido tanto como “tornar sujeito” quanto

como dominar, subjugar. E de fato somos subjugados a nos tornar sujeito. Quanto mais me sinto separado do mundo externo, mais imbricado nele estou. Diferente e igual.

Utilizamos com frequência nesse trabalho o termo “subjetividade”, geralmente intercalado com o termo “identidade”. Apesar disso, os dois não são sinônimos. A identidade é composta tanto por aspectos subjetivos, que dizem respeito ao sujeito naquilo que ele vive, sente e experiencia, quanto por aspectos objetivos – como lógicas que especificam contextos, as normas impostas por Estados e a realidade da natureza (chove: esse é um dado objetivo).

A posição do observador da cultura, pelo fato dele estar dentro dessa cultura, faz com que sua ciência seja necessariamente interpretativa. Quando afirmamos aqui que identidades se tornam mais abstratas e que há um distanciamento entre mente e corpo, entre mundo interno e mundo externo, não podemos aceitar que esses sejam erros ou desvios “ontológicos”. Isso seria propor uma maneira “certa” de se ser no mundo, de se perceber como “eu”; tornaria essa maneira absoluta e constituiria um julgamento das identidades. E por mais abstratas que se tornem as identidades, elas nunca perdem a sua concretude, a sua eficácia na construção, manutenção e mudança do mundo.

Metamorfose e reposição

De acordo com Ciampa (1987: 154): “Assim, personagens vão se constituindo umas às outras, no mesmo tempo que constituem um universo de significados que as constitui.”. As personagens constituem uma tessitura que é o próprio conjunto de relações que as constituem. E como lidamos com relações, devemos aceitar que as identidades são dinâmicas, nunca estáticas. Existem, porém, algumas situações onde parece que o movimento de identificação está parado, preso a algum momento já passado que não se adequa ao presente. Essa é só a aparência de uma identidade cujo *fazer* está em atualizar o que já passou, está no esforço extenuante de manter algo exatamente como era, seja por vontade própria, seja por que é subordinada por forças que a querem assim. Toda identidade é transformação; toda

identidade é *metamorfose*. É o trabalho de reposição (re-posição) de uma identidade que faz com que ela aparentemente continue igual.

A reposição de uma identidade pode se dar de diversas maneiras. Ela pode ser a insistência do general aposentado em colocar sua farda todos os dias de manhã, por não estar preparado para abrir mão daquilo que o uniforme lhe trouxe; pode ser também o poder de instituições em manter identidades da forma que mais lhe convém, como o trabalhador, *mero indivíduo* e dócil que aceita, querendo ou não, ter seu lugar no mundo, com seu arcabouço identitário e a sua *práxis* definidos por instâncias que lhe transcendem e que o dominam, inclusive pela ação instrumental. Podemos ver a auto-reposição no caso do general e a hetero-reposição no caso do trabalhador. A identidade, quando reposta torna-se mais uma camisa de força do que uma ferramenta que ajuda os indivíduos e os grupos a se colocarem no mundo.

Interface relacional, a identidade é sempre uma negociação que tem de um lado valores e normas que identificam afirmativamente indivíduos ou grupos, e, do outro, normas e valores impostos, limites que balizam até onde essa identidade pode ir. Por vezes, a normatização de uma cultura não deixa muitas brechas para o indivíduo conseguir afirmar aquilo com o que ele se identifica. Se o trabalhador reificado hetero-identificado resolve esbravejar contra seus padrões que o exploram, é muito provável que ele perca seu emprego, pois essa afirmação de como ele se identifica *no* e *com* o mundo não é compatível com o que os padrões esperam que ele se identifique. Afinal, como explica Cucho (1999: 197): “(...) a identidade é sempre a resultante da identificação imposta pelos outros e da que o grupo ou indivíduo afirma por si mesmo.”. Identidades são sempre jogos entre afirmações e imposições que podem ser tanto auto quanto hetero-atribuídas.

A afirmação da identidade faz parte da busca por consenso no mundo vital: é atingida por meio do agir comunicativo, que idealmente abre o caminho para o consenso – e para as identidades – emergir intersubjetivamente. E como identidade é comunicação, as lógicas instrumentais também exercem sua influência na sua conformação. Daí surgem identidades dominadas, que reproduzem em sua *práxis* cotidiana as lógicas da razão sistêmica. Como toda identidade é negociada, importa-nos a

mesma medida de quanto a lógica sistêmica invade o mundo da vida. E, como não há uma substância “lógica sistêmica” nem uma substância “mundo da vida” (ambos existem somente na tessitura das relações intersubjetivas), a colonização do mundo vital se atualiza justamente nas identidades dominadas e reprodutoras de sua lógica.

Emancipação

A questão que se coloca neste ponto é: quanto o indivíduo consegue se emancipar de lógicas dominantes para desenvolver uma identidade racional de si mesmo? Identidade racional, pois atingida por meio do consenso alcançado pela comunicação intersubjetiva no mundo da vida. Por vivermos numa cultura em que a lógica instrumental transbordou e invadiu contextos nos quais sua racionalidade não se aplica, estamos em constante negociação para nos afirmarmos no mundo. Em situações de dominação, obviamente, é reduzida a “margem de manobra” que o indivíduo tem para conseguir se colocar no mundo.

O (membro) incorporado precisa ajustar-se a meios de direção, tais como, o dinheiro e o poder administrativo. Estes exercem um controle do comportamento que *individualiza*, de um lado, por se adequar à escolha do indivíduo singular, dirigido através de preferências; de outro lado, o controle do comportamento também *standardiza* porque só permite possibilidades de escolha numa dimensão dada anteriormente (...). (HABERMAS, 1990: 230).

A emancipação é um procedimento que não se atém a fins específicos; cada possibilidade de emancipação é única para cada identidade, dado que essas são sínteses originais; a isso se adiciona o fato de que o sujeito contemporâneo é cada vez mais responsável por seu projeto de vida, por sua auto-compreensão ética. Atualmente, conforme afirma Habermas (1983: 54), a identidade: “(...) é garantida e desenvolvida pela *individualização*, ou seja, precisamente por uma crescente independência com relação aos sistemas sociais.”. Independência essa que, apesar de

afastar o indivíduo do aspecto *mundano* dos sistemas sociais, amarra-o e torna-o dependente da exigência de individualização, o que reforça a idéia de identidades abstratas, marca do sujeito contemporâneo, cada vez mais separado, em seu mundo interno, do mundo externo.

A passagem dos modos pré-modernos de subjetivação para os modos modernos implica concomitantemente a mudança da posição dos indivíduos dentro de suas culturas e uma mudança em suas consciências. A ação e a comunicação no e com o mundo, o reconhecimento mútuo da diferença, as relações consigo mesmo e com os grupos constituem diferentes níveis de moral, que se expressam na identidade. Temos então identidades *convencionais*, que:

É uma aptidão não só de *conformar-se* às expectativas pessoais e à ordem social, mas de lealdade em face dela, uma aptidão dirigida no sentido de *manter* ativamente, de apoiar e justificar essa ordem e de identificar-se com as pessoas ou o grupo nela envolvidos. (HABERMAS, 1983: 60).

Podemos associar essa conformação moral da identidade às pessoas, com o devido respeito que elas têm ao grupo; e também às identidades dominadas, que reproduzem as lógicas que lhe são impostas.

A *individualização* crescente implica que os sujeitos não mais aderem aos grupos e à ordem dada. Os papéis pré-estabelecidos são substituídos por um sem-número de encontros que se referem diretamente àquele sujeito, a suas ações e valores auto-identificatórios; o sujeito se torna, assim, cada vez mais *assujeitado*. Surgem, por conseguinte, as identidades pós-convencionais, onde, segundo Habermas (1983: 61):

há um claro esforço no sentido de definir os valores e os princípios morais que têm validade e aplicação temente da autoridade dos grupos ou das pessoas que os sustentam e do fato de que o próprio indivíduo se identifique ou não com tais grupos.

A identidade pós-convencional, mais do que agir por papéis, é agir por princípios. Se o sujeito tem a possibilidade de definir seus rumos e de defender os valores que quiser, por que ainda há tanta gente subordinada a valores impostos por instituições como a mídia de massa e as grandes corporações? Os modos de subjetivação contemporâneos antes *assujeitam* – atribuem ao indivíduo a tarefa de se auto-realizar – mas não lhe fornecem o que é necessário para que ele desenvolva uma identidade racional do eu: um mundo da vida que permita com que ele tome consciência de suas pretensões identitárias e as comunique. A demanda por se ser um sujeito autônomo, identificado e identificável impõe ao indivíduo a tarefa de buscar constantemente valores, modelos e padrões que preencham o espaço vazio que se forma a partir do momento em que ele se encontra separado do mundo e dos grupos definidores das identidades coletivas.

Esse espaço vazio pode se tornar extremamente angustiante caso o indivíduo não consiga preenchê-lo com algum modelo identitário de sujeito, caso não consiga encontrar (ou desenvolver) valores, gostos, opiniões, posturas e ações que firmem sua identidade de sujeito contemporâneo. Daí existirem identidades hegemônicas, sujeitos tão singulares e ao mesmo tempo tão indiferenciados. Formam-se “*kits* de perfis-padrão” (ROLNIK, 1996: 20), modelos de subjetividades já dadas, formas impostas de se ser sujeito.

Os indivíduos contemporâneos são mais singulares do que os indivíduos de tempos mais remotos. Isso porque existem muito mais formas de tornar o indivíduo como sujeito único, identificado e identificável; ou seja, tanto por ele próprio, em seu processo de assujeitamento, quanto pelos outros, através do número do RG, da vigilância ubíqua e das estatísticas. Essa independência não é sinônimo de autonomia: “(...) a individualização social isola ou *singulariza*, porém, não *individua* no sentido enfático.” (HABERMAS, 1990: 231). Ou seja, falta ao indivíduo a *autonomia* que lhe garante a possibilidade de escapar de modelos dados de subjetividade e de identidade. A identidade pós-convencional não é garantia de que o sujeito seguirá princípios éticos na sua auto-realização, mas sim de que ele deverá buscar princípios por si próprio, dentro de um mundo da vida colonizado por lógicas que têm o interesse que ele seja um sujeito que vá de acordo com os valores estabelecidos por elas. Formam-se identidades do eu irracionais, pois

carregam em si as lógicas instrumentais. É a possibilidade de emancipação fornecida pela margem de manobra que temos para negociar nossas identidades que permite com que a independência e a singularização do sujeito se torne de fato autonomia. “Mesmo que o indivíduo singular se torne cada vez mais uma “unidade de reprodução do social”, não se pode simplesmente identificar a soltura e o isolamento com “emancipação bem sucedida”.” (HABERMAS, 1990: 230).

Poderíamos imaginar que, com o advento da rede mundial de computadores e com a globalização das culturas e dos mercados, se tornaria mais fácil afirmar traços identitários próprios, o que afirmaria a imanência da identidade. Mas há a pluralização de modelos estereotipados. Há inúmeros novos modelos, mas é isso que eles são: modelos. A existência de um modelo a ser seguido torna o *fazer* da identidade um meio com vista a fins específicos, mais do que um procedimento que seja um fim em si. Assim, pula-se de uma identidade reposta que não satisfaz mais as exigências individuais para outra identidade que será reposta até não servir mais. Nesse contexto, o descontentamento permanente é óbvio, pois o que muda é apenas a estampa da camisa de força. Como lembra Rolnik (1996: 21):

Abertura para o novo não envolve necessariamente abertura para o estranho nem tolerância ao desassossego que isso mobiliza e, menos ainda, disposição para criar figuras singulares orientadas pela cartografia desses ventos, tão revoltos na atualidade.

Este é um bom momento para trazermos novamente a arte para a discussão. Na busca por referenciais que distingam o sujeito dos outros sujeitos, que firmem sua individualidade e sua identidade, existem algumas esferas da cultura que se mostram mais atrativas do que outras. Saber sobre movimentos artísticos, sobre a vida e a obra de artistas, ter visto ao vivo obras famosas, participar do circuito das artes de uma metrópole são marcas que tem o poder de atribuir certos valores ao portador. Vale ressaltar que não estamos afirmando que qualquer pessoa que se relacione com a arte tem um interesse dessa natureza por trás, o que seria reduzir a arte a mero objeto de status.

A identificação com determinados aspectos elevados da cultura não tem como função marcar uma distinção ostentatória em relação ao outro. Não se trata do “eu sei mais sobre arte do que você”, mas sim do “eu sou alguém que sei sobre arte”. Obviamente não podemos fugir do exemplo de julgamento, especialmente dentro do campo da produção artística, dados os valores simbólicos em jogo; mas a identificação é primeiro para o sujeito, para depois ser comparada com os outros.

Quem age estrategicamente não se alimenta mais de um mundo da vida compartilhado intersubjetivamente; como que fora do mundo, ele se vê perante o mundo objetivo e decide somente conforme preferências subjetivas. Aí ele não depende do reconhecimento por parte de outros. A autonomia se transforma então em livre-arbítrio, a individuação do sujeito socializado no isolamento de um sujeito liberado, que se possui a si mesmo.(HABERMAS, 1990: 227).

Até o presente momento, tratamos de sujeitos, de indivíduos – indiscriminadamente. Ao incluirmos o campo da produção artística na discussão sobre a identidade, devemos separar qual é a identidade do participante do campo ao fazer parte desse qual é a identidade do sujeito que, ao lidar com a arte (como espectador ou mesmo como amador), transforma os valores dessa em fundamento de quem se é. Como esse último tópico não faz parte deste estudo, indicamos a leitura do livro “O Amor pela Arte”, de Pierre Bourdieu & Alan Darbel (ver bibliografia), sobre o que motiva o público em geral a freqüentar museus. Já o primeiro tópico, quem vai nos guiar pelas relações que existem entre a identidade do sujeito e o campo é o nosso entrevistado.

V – APRESENTAÇÃO

O artista é uma personagem que se engendra no encontro de um ator com um papel ligado ao campo, e uma parte da sua identidade se dá justamente nessa interseção. Ele reconhece a si próprio como artista ao mesmo tempo em que toma posições para ser reconhecido como tal pelos outros participantes do campo e pelo público. Ser artista é uma pretensão identitária que o sujeito escolhe para si e que determinará valores, gostos, opiniões, pontos de vista e posturas. Dado o esforço envolvido na tarefa, geralmente é uma marca identitária forte, tanto para si quanto para os outros.

O poder de legitimação dos dominantes é o que permite com que um artista seja reconhecido por outros como tal; este até pode se chamar de artista, mas se não for visto como tal por seus pares, não será levado a sério. Como aponta Cuche (1999: 187): “(...) somente os que dispõem de autoridade legítima, ou seja, de autoridade conferida pelo poder, podem impor suas próprias definições de si mesmos e dos outros.”.

Para um psicólogo poder se chamar e trabalhar como psicólogo, é necessário que ele tenha seu registro no Conselho Regional de Psicologia, se não, corre o risco de sofrer penalizações pelo exercício indevido da profissão. Com o campo da arte não acontece o mesmo, as instituições de legitimação não têm o poder de tirar de alguém o direito de se considerar um artista. Esse sujeito ocupará, de qualquer jeito, um lugar no campo, por pior que seja essa posição. Isso nos mostra como atualmente os limites do campo são pouco institucionalizados, e que os subversivos não reconhecidos pelos dominantes têm todo o direito de se chamarem e de se considerarem artistas.

Como o campo é sempre um lugar de disputas por definições, os artistas mais autônomos, mais distantes do campo do poder são os que, diante dos dominantes, correm o risco de não serem considerados artistas. Ao mesmo tempo, esses artistas são os que menos sentem a imposição dos limites do campo, pois suas tomadas de posição são feitas muitas vezes com o intuito de desqualificá-los.

Dominados tentam impor valores novos e dominantes lutam para que os valores já estabelecidos permaneçam em voga. O campo está em

constante disputa por legitimação. Cada lado quer legitimar suas posturas, suas pretensões identitárias, quer atribuir para si o capital simbólico (e financeiro) que apenas os “verdadeiros” artistas terão. Assim grupos se associam em torno de um objetivo comum – manter ou derrubar valores.

Um conceito essencial na obra de Pierre Bourdieu é o de *habitus*, que é um conjunto de disposições e de comportamentos que identifica uma determinada posição do campo. Como diz Bourdieu (1996: 199):

É na relação entre os *habitus* e os campos aos quais estão mais ou menos adequadamente ajustados (...) que se engendra o que é o fundamento de todas as escalas de utilidade, ou seja, a adesão fundamental ao jogo, a *illusio*, reconhecimento do jogo e da utilidade do jogo, crença no valor do jogo e de sua aposta que fundam todas as atribuições de sentido e de valor particulares.

Assim o *habitus* faz parte das relações estabelecidas entre os participantes do campo, determina formas específicas de ação e de identificação no e com o campo. Bourdieu indica que é necessário que o artista tenha esse *habitus* para fazer parte do jogo: tanto dominados quanto dominantes devem acreditar no valor do jogo e de seus troféus. *Habitus* mais específicos estão ligados aos diferentes grupos, o que marca características que identificam a que “time” se pertence.

Se os dominantes visam impor seus valores sem dar ouvidos aos dominados, há no campo uma lógica instrumental que visa manter o sucesso dos detentores do poder e que estabelece os limites e a forma de se agir aí dentro. Surgem conjuntos de ações que tem por intuito reproduzir a forma dominante do campo, sem deixar espaço para que o consenso intersubjetivo determine o que poderá fazer parte ou não dessa estrutura; surge um *habitus* associado à ordem sistêmica.

Existem então identidades dominadas pela estrutura dominante do campo, o que impede que um sujeito que queira propor aí alguma mudança possa fazê-lo sem o risco de perder sua posição. Qual é a possibilidade de emancipação dessa lógica dominadora? Pois, afinal de contas, um artista que

queira se livrar de tudo o que é imposto pelo campo provavelmente deixará de ser visto por seus pares como um artista.

Ao mesmo tempo, essa dominação cria identidades-mito para representar o artista. São estereótipos reproduzidos sem critérios por sujeitos que desejam entrar no campo para se beneficiar do poder que ele pode atribuir. O status que ser artista atribui ao indivíduo pode tornar-se mais valorizado do que o desejo de expor sua produção para o público, e a maneira mais fácil de se fazer isso é se associar ao dominantes.

Por serem os dominantes quem impõe quais são os limites do campo, eles deverão se ater a tais limites e assim adotar uma postura conservadora em relação às novas obras que querem receber o adjetivo “de arte” e aos novos participantes. Ora, uma postura dessa natureza dificilmente aceitará mudanças, metamorfoses que deixariam de lado valores fundantes do campo e das posições. Assim, os artistas que se associam aos dominantes e repetem suas lógicas muito provavelmente reporão suas identidades para conseguirem um lugar de destaque.

Com o passar do tempo, os valores conservadores se tornam antiquados, incapazes de dar conta das mudanças culturais da sociedade. Em 2006, durante a gestão de Júlio Neves, foi declarado que o MASP estava passando por uma crise financeira, e teve, inclusive, a sua energia elétrica cortada. O clamor geral era para que o museu se modernizasse e se livrasse de seu quadro administrativo que não conseguiu manter o vigor que o museu mostrava no passado; ou seja, que se mudasse os valores que norteiam a instituição. Com Vicente de Azevedo atualmente na presidência, provavelmente algumas políticas mudarão – exposições mais “modernas” ou mais “espetaculares” poderão ser feitas com o apoio de grandes corporações, mas dificilmente o museu dará uma guinada numa direção oposta a que está hoje.

Certamente essa nova gestão do MASP encontrará curadores, historiadores e artistas satisfeitos em reproduzir os valores dominantes e lhes aplicar uma roupagem nova que não desfigure o molde original. Esses indivíduos estão presos numa camisa de força, sem a possibilidade de conseguir negociar suas identidades e não correr o risco de perderem o apoio dos poderosos; estão capturados na lógica instrumental onde o poder é

mais importante do que a arte em si. O que deve ser feito então para que o sujeito consiga se emancipar dessa lógica sem correr o risco de deixar de ser considerado um artista?

O sujeito da pesquisa

A entrevista com um artista plástico tem o intuito de fornecer uma ilustração sobre como se dão esses fenômenos de captura e de possibilidade de emancipação na relação no e com o campo.

Atualmente, a cidade de São Paulo tem se mostrado um dos importantes pólos culturais tanto no Brasil quanto no mundo. As galerias, os shows e espetáculos, as casas noturnas, os bares, os restaurantes, as *fashion weeks*, entre outros transformam a cidade num celeiro cultural sob constante iluminação dos holofotes. A quantidade de dispositivos próprios para a divulgação cultural facilita o acesso do artista ao público, dando-lhe a chance de conseguir um lugar satisfatório no campo da produção artística.

Uma manifestação artística comumente associada à cidade é o grafitti. Embora tenha se originado nos EUA, em São Paulo o grafitti encontrou terreno fértil para ir além de suas origens americanas. A mistura de elementos regionais com essa manifestação tipicamente urbana ganhou lugar de destaque no cenário internacional, e muitos grafiteiros paulistanos expuseram suas obras ao redor do globo.

O grafitti, tanto nos EUA quanto no Brasil, surgiu relacionado à periferia, e era geralmente ligado à cultura hip-hop; não tinha a pretensão de ser, a princípio, uma manifestação ligada a galerias e a museus. Muitas vezes associado ao vandalismo e à pichação, costuma dividir opiniões a seu respeito. Não obstante, há algum tempo começou a ser mais bem visto não só pela população em geral mas também pelo campo, que cada vez mais abre as portas para a entrada de obras com a sua estética.

Escolhemos um grafiteiro para ser nosso entrevistado justamente por ele estar em pleno processo de entrada e aceitação no campo, por estar conquistando e desenvolvendo uma posição nova – o que implica que ele deve se relacionar, de uma forma ou de outra, com os outros participantes do

campo. O critério para escolha foi ele já ter a sua parcela de reconhecimento, tanto pela venda de suas obras, quanto pelas exposições que já realizou.

Como nosso sujeito de pesquisa é uma personagem que se engendra na interseção entre o ator e o campo, o método escolhido para a interpretação dos dados é a análise da história de vida. Tal método nos permite, através da construção da narrativa, encontrarmos dados referentes às suas relações com o campo e como ele lida com a instrumentalização do mesmo. Nossa busca se foca basicamente nas possibilidades que o sujeito tem de auto afirmar sua identidade. De acordo com Habermas (1983: 70), através da emancipação

a identidade do Eu pode se confirmar na capacidade que tem o adulto de construir, em situações conflitivas, novas identidades, harmonizando-as com as identidades anteriores agora superadas, com a finalidade de organizar – numa biografia peculiar – a si mesmo e às próprias interações.

É essa biografia peculiar que nos dirá como o entrevistado se relaciona com as instâncias do campo, se ele consegue garantir o espaço necessário para expor suas pretensões identitárias e se consegue firmá-las perante os outros – participantes e público.

Primeiramente reproduziremos sua história em linhas gerais, para daí podermos discutir as questões relacionadas ao campo e à identidade. A entrevista pode ser conferida na íntegra em anexo no fim do trabalho. Sem mais, apresentamos N, nosso entrevistado.

Uma breve história

N tem 26 anos, é paulistano e atualmente mora no bairro da Vila Mariana. É filho único; sua mãe é baiana e seu pai é “mestiço de alemão com italiano”. Com um ano de idade seus pais se separaram, e ele não viveu com o pai. Diz: “Eu não vivi com meu pai, eu não... quando eu tinha mais ou

menos um ano de idade minha mãe se separou do meu pai e assim, eu, fui criado pela minha mãe, até os meus 19, 20 anos...”. Quando ele tinha seis anos, sua mãe se mudou para a Itália para trabalhar como empregada doméstica, ele morou até os 12 anos com uma tia e nesse período via a mãe duas ou três vezes por ano.

Ainda criança já manifestava interesse por desenho: “Eu comecei a... pelo que eu me lembro eu comecei a pintar com, desenhar com 5, 6 anos de idade, sempre gostei de desenho, e a minha mãe sempre me deu suporte... pra seguir desenhando.”. Na sua narrativa, os bairros em que ele morou servem como divisórias temporais em sua história. Diz: “Quando eu fiz 9 anos mais ou menos eu mudei pra Itaquera, antes eu morava na Liberdade, e quando eu cheguei por lá eu comecei a conhecer o pessoal da área, e comecei a perceber que muito daquele pessoal que eu conhecia pichava, fazia pichação.”. É no bairro de Itaquera que ele começa a fazer suas primeiras pichações: “Quando eu completei uns 11, 12 anos, eu comecei a sair pra rua, a freqüentar a rua, a ficar bastante na rua, pra empinar pipa, pra jogar pião, jogar bolinha de gude, e comecei a pichar também.”.

Por causa do perigo envolvido com a pichação – cair de lugares altos, brigas com gangues rivais, problemas com proprietários e com a lei – pode-se imaginar que mães não gostam muito de ver seus filhos em tal atividade. E parece que a mãe de N reforça essa idéia, como vemos aqui: “Nossa, minha mãe odiava! Ela odiava que eu saía pra pichar, e eu andava de skate na época, voltava todo ralado, todo quebrado... ela não gostava e não apoiava.”. Além disso, a pichação é considerada pela lei como contravenção e crime ambiental. Esse é o fundamento legal para o tratamento dos policiais com os pichadores, que, como é sabido, podem as vezes extrapolar nas suas abordagens. “(...) das primeiras vezes que eu saí pra rua picharam dentro da minha orelha, minha cara, picharam tudo assim, quando eu tinha uns 12 anos.”

Mesmo com esses impedimentos, N continuava a sair para pichar. Ainda em Itaquera, começou a sair com um pessoal mais velho que não fazia exatamente pichação. “Com 12 anos eu comecei a pichar e comecei às vezes a sair com esse pessoal mais velho pra fazer uns murais, que eles faziam as letras e eu ajudava a pintar as letras, contornar, tudo e eu fazia os

desenhos, e a gente chamava de “grapixo” isso daí, os trabalhos que a gente fazia.”. O fato dele já saber desenhar o ajudou aí: “Eu já tinha uma bagagem de desenho, já desenhava, mesmo que eu não fosse um mega desenhista, tudo, mas já era familiarizado com desenho.”.

Aos 15 anos N foi morar no bairro do Cambuci, e por lá também encontrou outras pessoas que compartilhavam de seus interesses. “Eu mudei pro Cambuci e comecei a conhecer os b-boys, o pessoal que dançava break no parque da Aclimação, e alguns desses amigos meus, que são amigos meus até hoje, faziam grafitti, e eu comecei a andar mais com esse pessoal que pintava. E em pouco tempo eu comecei a conhecer todo mundo que pintava no bairro, todo mundo se conhecia, se conhece até hoje.” Com “esse pessoal que pintava”, N começou a se interessar mais pelo grafitti propriamente dito. “Nessa época foi quando eu comecei a ter mais informação de grafitti, a ter as informações através de revistas, de livro, das experiências até desses meus amigos meus que pintavam na rua, fazendo grafitti, e comecei a fazer grafitti também.”. Nessa fase ele começou a misturar técnicas da pichação com o grafitti, tanto estéticas quanto relacionadas aos materiais usados; uma lata de spray custa relativamente caro, mas é muito fácil conseguir restos de tinta látex em obras, pois é costume das construtoras comprarem mais tinta do que precisam, além de ser bem mais barato caso fosse necessário ele mesmo comprar.

Em termos de possibilidades estéticas, a pichação é mais limitada que o grafitti; ela se resume basicamente aos nomes pintados com sua letra característica em tinta preta; já o grafitti pode incluir tanto a escrita (parecida ou não com a da pichação) quanto um sem-número de desenhos, figurativos ou abstratos, coloridos ou não. A pichação porta em si um fator de risco maior do que o grafitti; para ela, quanto mais difícil for o acesso ao lugar onde ela foi feita, melhor. O grafitti também é considerado uma contravenção, mas dada a dificuldade de se fazer um trabalho complexo, demorado e detalhado em cima de um prédio, grafiteiros preferem utilizar muros nas ruas como seu suporte. Essa abertura para outras possibilidades fez com que N procurasse desenvolver um estilo próprio: “Quando eu comecei a pintar mais na rua, fazendo grafitti, eu comecei a sair mais, eu comecei a conhecer mais

peessoas, eu senti a necessidade de desenvolver um estilo próprio, de ter alguma que me fizesse destacar com aquilo que eu fazia.”

Na busca de desenvolver um estilo próprio, N encontrou inspiração na arte indígena: “Comecei a pesquisar bastante coisa de grafismo, de posicionamento de pintura (indica no braço que o posicionamento é da pintura no corpo), porque era usado tal tipo de cor, e costumes, rituais, tudo isso daí. Por sinal é um tipo de referência que eu tenho até hoje no meu trabalho.”, e isso marcou uma mudança completa na sua produção. “(...) desde que eu comecei a pesquisar e ter essas referências de arte indígena no meu trabalho isso modificou completamente o que eu fazia antes pro que eu comecei a fazer depois.”. Essas mudanças foram: “Em relação a traço, a cor que eu usava, e que eu continuo usando, a como desenvolver luz, sombra, posicionamento de uma imagem. Foi o que me deu base para, foi o que me complementou, o que na verdade me deu uma certa base pra fazer o que eu faço hoje.”

Quando perguntado se tem alguma ascendência indígena, diz: “Eu acho que eu tenho, né? Noventa por cento dos brasileiros têm (*risos*), mas eu não consigo identificar de onde. Provavelmente de algum lugar da Bahia, que minha mãe é baiana (...)”. O que atraiu N para a arte indígena foi primeiramente a “beleza dos gráficos”, e depois por “(...) achar uma relação daquilo com pichação, por parecer meio... lógico, por ser um tipo de pintura primitiva, tribal e de relacionar isso com pichação, eu acho que a pichação teve isso de ser tribal, autônoma pra caralho, de ser, sei lá, um pichador não precisa de uma galeria ou um museu, grafiteiro também não precisa de uma galeria, de um museu pra fazer um trabalho”.

Há mais ou menos três anos, N começou a fazer exposições. “A primeira exposição que eu fiz que eu me lembre foi na Most, que era a loja de um amigo meu, que era a loja de roupa com uma minúscula galeria em cima da loja, é bem um tipo de loja que se tem bastante nos Estados Unidos, essas lojas mais alternativas assim.” Apesar dele já ter feito uma exposição antes dessa na Grécia, ele diz que a exposição na loja foi o que abriu caminho para exposições maiores. “de exposição mais séria que dali acabaram rolando outras exposições, eu acabei me posicionando meio que

dentro desse circuito de artes, assim, a primeira foi na Choque Cultural, e dali eu comecei a fazer exposições em museus, em outras galerias”. Foi a partir daí que N conseguiu se manter através da venda de suas obras. “Eu comecei a vender meus trabalhos, com uma certa dificuldade no começo, e com o tempo fui conhecendo mais pessoas e tendo mais gente interessada, o valor do meu trabalho foi ficando maior, mas mais ou menos de uns três anos pra cá isso começou a rolar.”

Ele diz que não sabe especificar como começou a ficar conhecido no “circuito das artes”: “Eu não tenho como especificar muito bem como isso rolou, que isso daí já foge ao meu controle, mas pelo que eu tenho visto hoje, é pela qualidade do trabalho, aonde eu já fiz exposições anteriormente, quem já ta comentando do meu trabalho pra outras pessoas e quem ta comprando meu trabalho... é uma relação de mercado mesmo.” Apesar de existir uma galeria em Paris que vende seus trabalhos, aqui no Brasil é ele quem faz diretamente suas vendas; N não trabalha com marchands ou com galeristas: “Não tenho nenhum agente. Eu sou sozinho, autônomo, completamente. Pelo menos hoje. Eu tenho, assim, uma galeria em Paris que representa meu trabalho, que eu comecei a trabalhar com ela de menos de cinco meses pra cá. Mas eu não tenho um agente que me represente.”. É ele mesmo que lida com essa “relação de mercado”. “Eu tenho o interesse de várias galerias, mas não fechei com nenhuma ainda. Por sinal tenho até que conversar com essas pessoas.”.

N largou a escola no primeiro colegial: “O estudo pra mim, assim, na escola que eu estudava era ridículo, eu não sou um crânio mega inteligente, mas eu acho que eu tava subestimando a minha inteligência em estudar naquela escola, sabe? E eu decidi me focar no que eu gostava de fazer, que era desenhar, e eu pensei: porra, se eu acredito nisso, se eu gosto de fazer isso, se eu faço isso bem, que é desenhar, porque que eu não posso, sei lá, talvez seguir com isso, sabe?”.

Ele trabalhou por um mês limpando gôndolas de farmácia. Também fazia pinturas em portas de aço: “Na época eu comecei a pintar porta de aço também pra tirar uma grana extra. Geralmente no subúrbio tem muito essa cultura de, antes dessa lei cidade limpa, se a pessoa quer fazer a

propaganda de uma farmácia, de uma mecânica, de alguma coisa assim, eles chamam alguém que já faz esse tipo de trabalho pra desenhar um carro, se é uma mecânica, ou uns remédios, se é uma farmácia ou alguma coisa assim, é um trabalho bem ilustrativo na porta, e eu fazia isso.”. “Depois disso eu comecei a fazer ilustração, pra camiseta, pra marca de skate, pra revista. E logo após isso, eu ainda fazia os trabalhos em porta de aço, fazia as ilustrações, mas eu comecei já a viajar, e logo nas primeiras viagens já começou a surgir mais trabalho pra fazer e pessoas querendo fazer exposição com o meu trabalho, e hoje em dia basicamente eu vivo de... a renda que eu tenho é de venda das minhas pinturas e de projetos que eu participo, muitas vezes tem um cachê pro artista, tipo pra fazer mural em algum lugar. Mas assim, basicamente das exposições que eu faço.”

Em suas exposições, N faz murais nas galerias ou museus e também expõe telas. A tela é um suporte que ele já usava antes de começar a fazer exposições: “Antes de fazer minha primeira exposição eu já fazia tela. Primeiro porque eu queria ter um trabalho meu pra mim. Eu sempre fazia na rua, e o que eu tinha de mais elaborado eram os papéis, os desenhos. E uma vez ou outra um amigo ou amiga minha pedia um desenho, e então eu fazia umas telas e dava pros meus amigos.”. É curioso notar como ele diferencia o seu trabalho na tela de seu trabalho em muros: “(...) primeiro, se eu faço uma pintura na tela isso não é grafitti, é impossível ser grafitti. É uma pintura. Eu tenho minhas referências, minha história na rua, mas o que eu faço na tela não é grafitti, é impossível isso ser grafitti. Grafitti é na rua.”.

N tem três exposições marcadas na Europa ao longo de 2009. “(...) uma na Polônia, que eu vou possivelmente fazer um mural. Em Londres é uma exposição numa galeria grande com telas e em Paris é uma exposição numa galeria com telas também. E a exposição de Londres é a exposição solo, e a de Paris também. Só na Polônia que vai rolar um encontro de grafitti e vai rolar uma exposição com alguns dos grafiteiros que vão estar participando desse encontro, e eles querem que eu faça um trabalho pra eles também.”. Ele já expôs em lugares de referência de arte contemporânea, como o Tate Modern, em 2008, onde pintou a fachada do museu. Como qualquer um que entra no “circuito das artes” ele já recebeu críticas

negativas: “Já, já. Acontece em todas as exposições, em todo o mundo acontece isso. Mesmo que seja um sucesso de visitaçã... é impressionante... mas é bom também né, se é uma crítica construtiva, ótimo, faz eu refletir mais a respeito do trabalho, e se realmente é algum diálogo válido, faz pensar a respeito...”.

A respeito de seu futuro, diz: “Eu quero continuar produzindo, ter tempo para produzir, para pintar, desenvolver projetos que eu possa estar incluindo outras pessoas que tem trabalhos bons, que as pessoas em geral não conhecem, e, sei lá, fazer o meu trabalho, exprimir cada vez mais, expressar cada vez mais quem eu sou, tentar fazer isso. Não é fácil não.”.

Análise da entrevista, ou quando o índio toma chá

- Auto-definições

N começa a narrativa da sua história de vida dizendo quem é e o que faz:

Eu sou filho único, tenho 26 anos, hoje em dia eu moro sozinho, faço grafitti, e hoje em dia tenho uma atividade com o meu trabalho de... relacionado mais à pintura, então faço exposições, viajo bastante pra fora.

Em nenhum momento da entrevista N diz algo como “sou artista”. E, quando perguntado se se considera um, diz não saber, e questiona o que é ser artista:

Eu não sei, não sei... não gosto de pensar “eu sou um artista”. O que que é um artista? É um cara que vende o trabalho dele e os museus e as galerias aceitam ou é um cara que consegue se expressar cem por

cento daquilo que ele tem na cabeça e daquilo que ele ta sentindo?
Então, o que que é um artista?

Ele se define pelo que ele faz (“faço grafitti”), não pelo que ele é; com isso podemos afirmar com Ciampa (1987: 153) que “(...) somos atividade, e que o *dado* é o resultado do *dar-se*.”. Tal idéia nos mostra como a atividade, a ação de um sujeito no mundo é um dos processos que o identifica; e é só através desse agir que pode surgir o arcabouço de dados que identificam o sujeito. N não se identifica através de proposições substantivas (*sou* artista, *sou* grafiteiro), apenas o faz ao dizer “sou filho único”. A personagem N é o “engendrar-se” do ator com seu papel, é uma síntese única; é o encontro do *dar-se* com o *dado*. “O ator é um eterno *dar-se*: é o fazer e o dizer.” (CIAMPA, 1987: 155).

Ao participar do circuito das artes através de suas exposições nacionais e internacionais e da venda de suas telas, N se insere, querendo ou não, no campo da produção artística. Automaticamente lhe serão associadas as características relacionadas à posição que ele ocupa; são aquelas que marcam os diferentes *habitus* das diferentes posições no campo. Existem, assim, dados atribuídos pelo próprio campo, que preexistem aos dados relativos ao *dar-se* do sujeito – estão ligados mais à posição em si do que ao seu ocupante. O *habitus*, apesar de ser composto pelas próprias posturas dos artistas (pois ele é imanente ao campo), é uma forma de generalização na qual espera-se que quem ocupe determinada posição aja de acordo com os limites específicos dessa posição.

Podemos inferir que ele não quer se identificar com o estereótipo de artista, não quer se encaixar num modelo pré-determinado. N diz “quem ta mais próximo de mim não tem essa relação assim: ah, o artista N, sabe, minha mãe pensar assim, ou minha namorada, acho que não rola isso.”.

Vale notar que *ser* é uma atribuição permanente, enquanto *estar* é uma atribuição transitória. Somos filhos, não estamos filhos. O *ser* marca um momento histórico que determina um rumo que dificilmente será mudado (posso descobrir que meus pais não são meus pais, mas de qualquer jeito sou filho de alguém), logo marca um *dado*. O *estar* marca uma temporalidade que pode mudar a qualquer momento (posso deixar de ser artista para virar

faxineiro, logo *estou* artista), está, portanto, ligado ao agir, ao *dar-se*. É curioso notar que a distinção entre ser e estar existe na língua portuguesa e na espanhola, enquanto no francês, no italiano, no inglês e no alemão ser e estar são o mesmo verbo (respectivamente, *être*, *essere*, *to be*, e *sein*).

Porque então alguns artistas inseridos em contextos muito parecidos se atém mais ao status (ao dado) de ser artista (como o que aceita as ordens advindas do campo do poder ou dos dominantes do campo) e outros se atém mais à atividade em si, ao *dar-se*? Se ambos compartilham relativamente a mesma cultura, com as mesmas lógicas comunicativas e instrumentais? Em essência, perguntamos: por que, mesmo muito próximos, alguns sujeitos se emancipam e outros não?

Porque não podemos aceitar que ambos compartilham o *mesmo* mundo da vida, pois cairíamos numa interpretação externalista que descreve sujeitos como meros reprodutores de lógicas sem a margem de manobra que lhes permite mudar. A consequência disso é que ambos os sujeitos têm formas próprias de agir no mundo; suas histórias de vida não são iguais, e isso determina como serão suas ações relacionadas ao mundo da vida e à ordem sistêmica. O status de se “ser artista” só pode ser atribuído como dado; não é possível atribuir status ao *dar-se* sem recorrer a valores pré estabelecidos.

- Agir comunicativo

N já manifestava desde criança um apreço pelo desenho, e essa tendência marca um ponto importante em sua trajetória. Sua mãe, ao mesmo tempo que lhe apoiava, também desejava que ele se tornasse “um doutor”:

pelo que eu me lembro eu comecei a pintar com, desenhar com 5, 6 anos de idade, sempre gostei de desenho, e a minha mãe sempre me deu suporte... pra seguir desenhando. A minha mãe também queria que... quando eu tivesse formado, tivesse estudado fosse um doutor, um médico, um advogado, alguma coisa assim.

Ele sabia que não se sentiria realizado se seguisse o caminho desejado por sua mãe:

eu acho que uma das coisas que fizeram eu partir pra esse ponto foi, assim, pensando naquilo que a minha mãe falava, de que eu tinha que ser um doutor, tinha que ser um médico, e ter um tipo de trabalho que fosse inserido ou que já era inserido no sistema, mas, que pra mim ia me fazer me sentir como uma parte de uma engrenagem, sabe? Eu acho que se eu fosse um doutor hoje em dia eu não ia, talvez eu acho que eu não ia descobrir tanto a respeito do que eu tava procurando do que se eu fizesse pintura, me dedicasse à arte.

O grafitti foi a ferramenta que ele utilizou para não se sentir como “uma parte de uma engrenagem” e para conhecer mais de si mesmo:

Quando eu comecei a pintar mais na rua, fazendo grafitti, eu comecei a sair mais, eu comecei a conhecer mais pessoas, eu senti a necessidade de desenvolver um estilo próprio, de ter alguma que me fizesse destacar com aquilo que eu fazia. E ao mesmo tempo que eu acabei desenvolvendo um estilo, eu acabei aprendendo mais sobre a minha identidade, então foi meio que uma junção de duas coisas, com o estilo que eu ia aprimorando ali, desenvolvendo, eu ia tendo mais informações e mais base pra chegar até aonde eu queria eu relação a quem eu era, o que que eu estava fazendo, porque que eu tava fazendo aquilo e comecei a trazer isso pro meu trabalho.

Se hoje ele consegue se manter com a venda de suas telas e com seus projetos relacionados ao grafitti, quer dizer que essa a forma que ele encontrou para não se sentir apenas como um mero reproduzidor de lógicas dominantes serviu o seu propósito. Ele conseguiu firmar e afirmar suas pretensões identitárias diante de forças que gostariam que ele seguisse um caminho já trilhado e mais seguro.

N percebe a necessidade de poder buscar por conta própria os referenciais a partir dos quais ele se relaciona com o mundo; e percebe também que essa busca pode ser contrária ao que esperavam dele.

O meu estilo de vida é esse, eu não posso, não posso ter referências da minha mãe, eu não posso fazer aquilo que ela quer pra ser uma pessoa realizada, uma pessoa feliz. As vezes sim, tem gente que segue o que os pais fazem e estão otimamente bem. Não é o meu caso. Eu me encontro nisso que eu faço hoje em dia e desde a época que eu pensei: porra, isso é o que quero fazer, mesmo que não seja comercialmente, mesmo que eu não venda, nada, é o que eu quero continuar fazendo.

É sabido que para um indivíduo se tornar um artista plástico reconhecido, geralmente é necessário que se invista na sua formação muito tempo e dinheiro. Por isso, para aqueles que não têm a possibilidade de fazer tais investimentos, as chances de conseguir se inserir numa posição de destaque no campo da produção artística são menores. Provavelmente ciente de tal fato, sua mãe ainda assim deixou uma margem de manobra adequada para a afirmação de sua identidade.

Felizmente para ele, a sua mãe, que apesar de odiar quando ele saía para pichar, aceitou bem o rumo que sua vida tomou:

Quando ela viu que eu comecei a me bancar com isso, comecei a acreditar mais no meu trabalho e a viver disso, ela começou a me levar mais a sério, tipo: isso daí é sério, não é só aquilo que eu queria pra ele que vai deixar ele feliz. Isso foi legal também porque minha mãe é de outra geração, ela viveu outra coisa, outra época, outro estilo de vida.

O desejo da mãe não se sobrepôs ao desejo do filho; ela *gostaria* que ele se tornasse um doutor, mas não o obrigou a sê-lo. Ela deixou espaço para que ele definisse seus próprios rumos; não impôs que ele se adequasse à lógica sistêmica que, ao mesmo tempo que facilita a obtenção de um emprego “peça de engrenagem”, dificulta a afirmação de identidades racionais alcançada através do consenso no mundo da vida. Ela não impediu o caminho para que ele pudesse se encontrar, se identificar através de sua produção. “Eu acho que se eu fosse um doutor hoje em dia eu não ia, talvez

eu acho que eu não ia descobrir tanto a respeito do que eu tava procurando do que se eu fizesse pintura, me dedicasse à arte.”.

Vemos que N teve espaço para se colocar no mundo através do agir comunicativo. Ele diz: “isso é o que quero fazer, mesmo que não seja comercialmente, mesmo que eu não venda, nada, é o que eu quero continuar fazendo.”. N não produz apenas porque quer vender; ele o faz porque seu produzir faz parte do que ele deseja. É por meio de sua produção que ele se afirma no mundo a partir daquilo que ele considera o melhor para si. Acreditamos que o apoio da mãe, não só em seus desenhos, mas em outros aspectos de sua vida, ajudou na constituição de um mundo da vida onde a lógica sistêmica não se sobrepôs à razão comunicativa. Não queremos atribuir um caráter apenas familiar ao mundo da vida, mas, sem dúvida, nesse caso, a não obrigatoriedade do cumprimento dos desejos de sua mãe foi importante para que ele desenvolvesse autonomia e chegasse onde chegou.

As identidades racionais do eu se estabelecem em contextos onde seus discursos de auto-afirmação são devidamente reconhecidas pelos outros participantes do mundo da vida – sejam eles família, amigos, colegas de trabalho. Ele reconhece, assim, também o papel importante que seus amigos têm na evolução de seu processo:

eu acho que todo artista tem ali seu grupo de amigos ou de pessoas que você convive sempre, mesmo que não sejam artistas mas que numa conversa fazem você ter uma, um pensamento a respeito daquilo que você discutiu e faz você ter uma visão mais clara, as vezes fazem confundir também, faz você passar por aquelas confusões mentais mas que quando você chega no resultado dá um alívio. Eu tenho sorte de ter varias pessoas ao meu redor sempre, tanto artistas plásticos também quanto músicos, escritores, psicólogos, eu acho importante... de se alimentar do meio que você vive, e que você trabalha... com a ajuda pra fazer de outras áreas também.

- Autonomia e emancipação

Com esse suporte, ele pôde juntar “essas duas coisas”: desenvolver um estilo próprio e se identificar com sua atividade. “e uma dessas formas de chegar nesse ponto que eu me identifiquei bastante foi com arte indígena.”. O que lhe atrai nessa manifestação é justamente sua autonomia, assim como a dos índios em geral:

E eu acho que eu trago essa coisa do índio, do indígena pras coisas que eu faço por ele ser autônomo, ser auto-suficiente, sabe, um índio que mora no fundão do Acre ele não precisa de dinheiro, de cartão de crédito, de pagar conta, de roupa, é completamente auto-suficiente e autônomo, livre.

Ele vê a mesma autonomia em relação à pichação: “(...) um pichador não precisa de uma galeria ou um museu (...)”. E vê o grafitti como a forma mais autônoma para ele se colocar na cidade: “Eu acho que dentro de uma grande cidade, e dentro de um sistema capitalista que é esse que a gente vive, eu acho que uma forma de se fazer arte, que seja o mais autônoma possível, mais livre possível, pra mim, *pra mim* no que eu conheço o grafitti é o que mais se encaixa dentro desse perfil.”. A ênfase no *pra mim* mostra que ele faz questão de frisar que sua opinião é apenas uma opinião, e não uma absolutização dela.

O fato de N ter desenvolvido sua identidade a partir de seus próprios princípios não é garantia de que no campo ele contará com a mesma autonomia. As dinâmicas do campo podem ser cruéis com quem tenta nele se inserir, especialmente se as normas impostas pelos dominantes forem contestadas. Por vezes é mais fácil conquistar uma posição no campo se o pretendente a participante se filiar a alguém que já disponha de poder para lhe atribuir capital simbólico, como um crítico ou um colecionador. Porém, ele deverá se assujeitar a certas demandas dos detentores de poder, minando, assim, sua autonomia.

O percurso de N até o presente momento não se deu pela filiação a detentores de poder. Ele começou a pichar e a fazer grafitti não para poder participar do campo – era uma atividade da qual gostava muito, e acreditava que investir nela seria melhor do que aquilo que a escola podia lhe oferecer. Tanto que parou seus estudos no primeiro colegial para se dedicar ao desenho. Diz ele:

Eu parei no primeiro colegial. Eu morava na zona leste, Itaquera, estudava em escola pública, não tinha grana pra pagar uma escola particular, nem minha mãe tinha. O estudo pra mim, assim, na escola que eu estudava era ridículo, eu não sou um crânio mega inteligente, mas eu acho que eu tava subestimando a minha inteligência em estudar naquela escola, sabe? E eu decidi me focar no que eu gostava de fazer, que era desenhar, e eu pensei: porra, se eu acredito nisso, se eu gosto de fazer isso, se eu faço isso bem, que é desenhar, porque que eu não posso, sei lá, talvez seguir com isso, sabe? E mesmo que eu não viva disso, porque que eu não posso continuar fazendo isso pra ser uma pessoa realizada. Porque que eu tenho que estudar numa escola que não vai me dar nada pra me sentir uma pessoa realizada tendo um diploma de uma escola que não vale nada? A partir do primeiro ano do segundo, do primeiro ano do colegial eu parei de estudar, comecei a me dedicar a desenhos.

N conta que já fazia telas para seus amigos da escola. Alguns deles pediam seus desenhos, e, para que o trabalho durasse mais do que numa folha de papel, ele pintava telas; cobrava apenas o valor do material. Depois que saiu da escola, ele passou a fazer as pinturas em portas de aço e ilustrações para marcas de skate, além de continuar com o grafitti. Em 2003, fez sua primeira exposição numa loja de roupas de skate que tinha uma pequena galeria no andar de cima, no centro da cidade.

E logo após isso, eu ainda fazia os trabalhos em porta de aço, fazia as ilustrações, mas eu comecei já a viajar, e logo nas primeiras viagens já começou a surgir mais trabalho pra fazer e pessoas querendo fazer exposição com o meu trabalho.

Isso nos mostra como atualmente os limites do campo estão mais abertos para a inserção de indivíduos que não dispõem dos meios “tradicionais” para terem uma boa posição no campo. N percebe como tais limites ainda são rígidos, e que para fazer parte do jogo é necessário ter alguns pré-requisitos:

mas quem começou com o grafitti, e até quem começa hoje em dia não tem grana, pouquíssimo dinheiro, eu posso falar isso com extrema clareza, eu acho que a possibilidade de uma pessoa que vem de uma situação fudidíssima, conseguir viver do próprio trabalho porque o trabalho é bom é muito difícil de acontecer, ainda mais você viver num sistema que a gente vive que tudo depende do seu currículo, depende de pra quem você já trabalhou, e o que você já fez, não sei que.

Desde a autonomização do campo, quando as organizações mais poderosas deixaram de ter controle absoluto sobre ele, artistas auto-didatas passaram a ter a chance de disputar, em relativo pé de igualdade, posições com aqueles educados nas escolas de arte. N vê que atualmente o sucesso no campo depende muito mais dos contatos que se tem e de quem se conhece.

Uma crítica recorrente à arte é que atualmente ela se resumiu à “politicagem” dos bons contatos, aos favores pessoais feitos pelos intermediários do campo que desconsideram a produção em si e defendem suas cotas de poder. No jornal O Estado de S. Paulo, no dia 8 de novembro de 2008, na coluna “espaço aberto”, o advogado Mauro Chaves publicou o artigo “Vazio é o dos gigolôs da Arte” (“Arte” com A maiúsculo), no qual critica, um tanto amargamente, a Bienal de São Paulo de 2008, ao dizer que essa “não passa de uma tremenda vigarice, destinada a enganar incautos e ignorantes com um bestialógico argumentativo que tenta camuflar o profundo vazio mental de seus organizadores.”. Para ele, os responsáveis por tal situação são os “gigolôs da Arte”, que são “aqueles que, apropriando-se de instituições, fundações e entidades criadas para incentivar o desenvolvimento

das Artes no País, dela procuram tirar indevidos proveitos (...).”, e os curadores, “atravessadores culturais” supervalorizados. Esses são “(...) especialistas em juntar o aleatório, camuflando-o de “coerência cultural”.”.¹³

Sabemos que os intermediários no campo são fundamentais para sua dinâmica atual. Desde a guilda até os “gigolôs da Arte”, esses intermediários têm como função promover artistas e, por meio disso, conseguir trabalhar. Sem eles, a arte ocidental não seria o que é hoje. De fato há atualmente, como N nos indica, um excesso de tomadas de posição “interesseiras”, guiadas basicamente pela busca de sucesso imposta pela razão instrumental; isso faz com que a qualidade das obras de arte não seja questionada a partir delas mesmas, mas a partir de quem é seu produtor e de como ele se insere no campo.

N não teve nenhuma educação “formal” em artes plásticas e também não conta com a ajuda de nenhum intermediário.

Não tenho nenhum agente. Eu sou sozinho, autônomo, completamente. Pelo menos hoje. Eu tenho, assim, uma galeria em Paris que representa meu trabalho, que eu comecei a trabalhar com ela de menos de cinco meses pra cá. Mas eu não tenho um agente que me represente.

É ele mesmo quem faz as vendas de suas telas e organiza suas exposições, o que marca sua autonomia em relação a intermediários que poderiam tentar direcionar seu trabalho. Ele inclusive brigou com uma galeria conhecida por vender obras relacionadas ao grafitti. Mesmo assim é necessário que ele se relacione com alguns participantes do campo que podem querer lhe dizer o que fazer:

Mas aí depende se você vai se submeter ou não. É uma opção. Se você é extremamente radical pra tudo na vida, tem uma hora que você ta vivendo sozinho, em alguns momentos você tem que saber ceder. Mas eu particularmente, até hoje em dia eu fiz o que eu quis. Tem gente que diz: porra meu, não desenha um índio tomando chá

¹³ In: O Estado de S. Paulo, 8.11.2008 – ano 129, nº 42025, pg. A2

na Tate, na nossa parede, desenha, sei lá, qualquer outra coisa, isso pode trazer uma mídia negativa, não sei quê... foda-se, quer o meu trabalho e vai querer podar?

Justamente o índio, símbolo da autonomia que ele busca para si na cidade, não será definido por outra pessoa que não ele.

N faz questão de marcar que se for chamado para participar de uma exposição, irá fazer seus trabalhos da forma que ele quiser:

Eu faço o meu trabalho, quando eu faço uma exposição num museu, numa galeria, eu to fazendo o meu trabalho. Eu tenho a minha forma de criar, o meu jeito de pintar e de produzir e quem quer meu trabalho quer isso dentro daquele espaço, quer a minha forma de pensar o espaço, a pintura, o entorno ali no espaço.

Ao mesmo tempo sabe que, apesar de fazer o seu trabalho como quer, um relacionamento adequado com os participantes do campo com os quais ele interage é necessário:

Então o que eu faço é simplesmente lidar com as pessoas, independente de como elas são. As vezes é difícil, as vezes é mais tranquilo, mas não tem como você, quando você começa a viajar muito e lidar com muitos tipos de pessoas e ter cada vez mais pessoas querendo o seu trabalho, eu acho que você tem que lidar com vários tipos diferentes de pessoas as mais amáveis até as mais filhas da puta, então é um aprendizado bom, eu acho que me deixa mais maduro.

O grafitti é uma arte efêmera, feita nos muros da cidade. N considera que seu trabalho em tela não é grafitti – grafitti só existe na rua. É aí que entra uma personagem do campo importante para a sua sobrevivência como artista: o colecionador.

Se eu faço uma tela hoje, dependendo de pra que colecionador ela vá, esse cara pode perpetuar o trabalho por durante um século. Eu acho importante isso, não só deixar as pessoas que são meus contemporâneos verem meu trabalho mas quem vem pela frente.

A autonomia de qualquer artista que participe do campo nunca é total; ele não pode se ver completamente livre de outras pessoas que mediam seu trabalho. Ele deve se encontrar de alguma forma dentro dos limites impostos pelo campo, sob o risco de não ser mais considerado artista se extrapolar tais limites. N depende então dos colecionadores e dos museus que têm obras suas para continuar a ter seu capital simbólico.

N sente a pressão de um campo que poderá engoli-lo e determinar sua produção, que força sua entrada num circuito já dado, e que isso poderá tolher sua autonomia de fazer o que quiser. Aparentemente, ele quer ter a possibilidade de determinar seus próprios caminhos, inclusive de não se inserir mais no campo:

Eu não sei nem se é bom isso de ficar com o fusível funcionando pra isso, focado pra isso, quase que 24 horas. Mas eu acho que é até um desafio eu tentar desligar essa chavinha e falar: foda-se, eu não quero saber mais de nada de arte, a arte que eu vou fazer, sei lá, vou pintar uma tela ou uma escultura e deixar na minha casa, no jardim, numa praça em algum lugar... ou não mostrar pra ninguém, desenhar em casa... ou esquecer isso...

Podemos estar aqui diante de uma amostra clara de interesse no desinteresse, da persistência de uma postura que aparentemente não se importa com o que lhe é dito pelo campo – uma marca do *habitus* de artistas. Porém é possível ver nesse conceito um certo desinteresse interesseiro, uma situação na qual o artista pretende não se importar com questões não relacionadas diretamente com sua produção artística, apesar de esperar se tornar famoso. N tem a possibilidade e a oferta de se associar a galerias, inclusive diz que é um assunto que precisa resolver, sabe que se quisesse poderia conseguir mais visibilidade para suas obras; é escolha consciente

dele não trabalhar com agentes. Estamos diante então não do interesse no desinteresse, mas sim do interesse na autonomia, que de desinteressada não tem nada.

A sua relativa autonomia no campo é o que garante que ele consiga desenvolver para si uma identidade racional, negociada entre suas exigências e as demandas provenientes do campo. Uma prova disso é a maneira que ele enxerga sua produção:

Eu pego essa coisa de tentar achar uma identidade própria pra mim e tentar passar pras pessoas, e nessa relação de auto-suficiência, de autonomia, num tipo de sistema que dá opções, que dá... sei lá se você quiser tomar uma cerveja amarga agora, você pode tomar, ou uma mais suave, você pode; se você quiser viajar pra um lugar que ta nevando exatamente agora você pode. É meio que isso, discutir essas relações, desse sistema com as pessoas que vivem no sistema. E até a minha relação com esse sistema também.

N é um sujeito que quer passar sua experiência e suas opiniões sobre o mundo através de sua produção. É o próprio sujeito de suas ações, busca não ser assujeitado em suas ações por lógicas que poderiam lhe beneficiar financeiramente porém minar sua autonomia. É uma prudência astuciosa bem medida, que não lhe garante um lugar no campo de dominante, porém nem de dominado resignado a abaixar a cabeça perante valores que lhe transcendem, nem de querer lutar contra o funcionamento desse sistema.

Essa é uma das formas em que se pode escapar do assédio feito pela razão instrumental – saber usá-la a seu favor na medida necessária. Rechaçá-la, como vimos, pode levar ao ostracismo. Como N mesmo diz: “eu faço meu trabalho comissionado também, em tela, e faço exposição, então tem essa aceitação de certa forma de partes desse sistemão.”

Ele associa que seu sucesso venha mais a partir de seu público do que do próprio campo: “eu tenho acho que uma sorte do grafitti começar a cair na graça do povo, e as pessoas gostarem e aceitarem, começar a virar, assim, um produto.”. Ele diz não saber porque sua produção começou a interessar cada vez mais os participantes do campo; que isso foge de seu

controle, mas acha que é pela qualidade de seu trabalho. De fato, tendo a rua como galeria, a opinião dos pedestres parece ser muito mais importante do que a de algum crítico especializado.

Se entendermos que emancipação é a libertação de uma situação onde o indivíduo se encontrava subjugado, talvez N não tenha categoricamente se emancipado das lógicas instrumentais do campo, pelo fato de não ter sido realmente capturado por elas. Pela maneira não institucionalizada que entrou no campo, não teve que lutar para escapar delas, apenas para que elas não chegassem muito perto.

Ao mesmo tempo, essa sua postura autônoma está diretamente ligada com a característica “de rua”, transgressora do grafitti, que pinta muros muitas vezes sem a autorização do proprietário. O fato dele não recorrer a agentes para se firmar no campo pode indicar um *habitus* dos grafiteiros de ir justamente contra o sistema, o que implicaria que ele estaria diretamente identificado com uma posição anterior à sua entrada no campo, e apenas estaria reproduzindo um papel de artista autônomo.

A conjuntura toda lhe é favorável: o campo aceita cada vez mais o grafitti, existem cada vez mais pessoas interessadas em comprar suas obras e ele vai fazer exposições internacionais – o que lhe coloca numa situação confortável. O campo hoje suporta o discurso da autonomia dos artistas (o fato dele participar do campo prova isso), e N poderia estar capturado por uma lógica que justamente cria esse discurso autônomo. Apenas uma pesquisa com outros grafiteiros sobre o *habitus* nos indicaria se isso é verdade.

Os seus dados autobiográficos indicam que sua autonomia no campo da produção artística está relacionada com sua autonomia no resto da vida (como ter abandonado a escola para se dedicar aos trabalhos gráficos – e não à arte). Não podemos afirmar ser verdade que a autonomia fora do campo é igual a autonomia no campo, e vice-versa, apenas que, neste caso, as duas parecem andar de mãos dadas. Por analisarmos as identidades, e não as julgarmos, devemos aceitar a legitimidade do discurso da autonomia de N, e que, mesmo se capturado num *habitus* que o transcende, ele se percebe autônomo, se identifica como tal.

Sua autonomia, com o passar do tempo, pode acabar afastando-o do campo (trabalhar com um galerista pode ser essencial para a divulgação das obras), assim como o grafitti pode deixar de causar o mesmo impacto que causa atualmente. Aí resta a ele escolher se abrirá mão de sua autonomia e fará o que pedirem dele ou se simplesmente deixará de participar do campo. A escolha é só sua e, ao que parece, ele prefere deixar de ser considerado artista do que ser um artista vendido.

VI – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, a partir do quadro teórico desenvolvido, a possibilidade de um artista plástico conseguir mediar de forma adequada (para ele) o mundo da vida e a ordem sistêmica. Como já foi dito, essa é uma possibilidade dentre muitas, não é nem certa nem errada; mas vai de acordo com o que o entrevistado estabeleceu de racional, de razão contingente na sua vida – conforme demonstra a narrativa de sua história de vida.

Se são as próprias relações entre os participantes do campo que compõem a sua estrutura, as tomadas de posição de N (desde as suas obras até a decisão de não trabalhar com agentes) deixam aí sua marca. Ao mesmo tempo em que contesta lugares específicos no campo, se liga a outros que podem beneficiá-lo. Se o campo suporta e acolhe um sujeito assim, garantindo-lhe capital simbólico, isso nos mostra como há espaço para a negociação de consensos no campo, que ele não é meramente razão instrumental e interesseira.

A colonização do mundo da vida pela ordem sistêmica pode influenciar as dinâmicas do campo, fazendo com que esse dê mais importância para o poder do que para as obras. Uma obra de arte sempre comunica algo – mesmo que tenha o intuito de não comunicar nada, comunica isso. Comunica um desejo, uma percepção, uma crítica ou uma visão de alguém que acredita ser necessário fazê-lo e expô-lo (lembrando que aqui consideramos arte o que é exposto e reconhecido como tal). E essa tomada de posição pode refletir ou o desejo interessado de realmente se comunicar com o público ou do desejo interesseiro de manter uma certa quantidade de poder perante os outros participantes do campo.

Muito do que é considerado atualmente arte não tem como intuito firmar uma posição do artista perante o público, mas sim firmar uma posição perante o próprio campo, o que acaba tornando algumas manifestações artísticas em empreitadas cada vez mais distantes de sujeitos que não fazem parte do campo mas que desejam se relacionar com elas.

Muito tem sido dito sobre a situação atual da arte: que ela está em crise, que se tornou estéril, não causa mais o impacto que causava e mesmo que ela morreu. Talvez as manifestações que usam a cidade como suporte

possam afirmar a potência comunicativa das artes, possam aproximar ainda mais público e artista e abrir caminhos para que cada vez mais haja espaço para a colocação e o debate de questões em busca de consenso e para a afirmação de identidades racionais, através da linguagem própria da arte. Busca-se a vida boa, ética, através da comunicação legítima proporcionada por uma obra, seja ela considerada pelos dominantes de arte ou não.

E talvez, como resume N no fim da entrevista, a arte não seja tão complexa assim: “no fundo é tudo entretenimento, é como se fosse uma brincadeirinha, não é nada sério, é bom ter um posicionamento e não ser tão radical nesse posicionamento, saber escutar também.”

BIBLIOGRAFIA:

BOURDIEU, Pierre. Algumas Propriedades do Campo, 1975. In: BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1981.

_____. Espaço Social e Poder Simbólico, 1986. In: BOURDIEU, Pierre. Coisas ditas. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alan. O Amor Pela Arte. São Paulo: Zouk, 2003.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIAMPA, Antonio. A Estória do Severino e a História da Severina. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CUCHE, Denys. A Noção de Cultura nas Ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 1999.

DANTO, Arthur. A Transfiguração do Lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUNKER, Christian I. L. Sobre o Sujeito: Entre a Psicanálise e a Psicologia Social. In: Psicologia e Sociedade, nº 13, vol. 1. 2001.

FREELAND, Cynthia. But Is It Art?. Oxford: Oxford University Press, 2001.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. Modos de Subjetivação no Brasil. São Paulo: Editora Escuta/EDUC, 1995.

GARDNER, James. Cultura ou Lixo? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMBRICH, Ernst Hans. The Social History of Art, 1951. In: WOODFIELD, Richard. The Essential Gombrich. London: Phaidon Press, 1996.

_____. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

HABERMAS, Jürgen. Para a Reconstrução do Materialismo Histórico. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Pensamento Pós-metafísico. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

_____. Verdade e Justificação. São Paulo: Loyola, 2004.

HADJINICOLAOU, Nicos. História da Arte e Movimentos Sociais. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LÉVY, Pierre. O Que É o Virtual? São Paulo: Editora 34: 1996.

NAVES, Rodrigo. O Vento e o Moinho: Ensaios sobre Arte Moderna e Contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

REICH, Wilhelm. Análise do Caráter. São Paulo: Martins Fontes,

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de Identidade, 1996. In: LINS, Daniel. Cultura e Subjetividade. Campinas: Papirus, 1997.

SIEBENEICHLER, Flávio B. Jürgen Habermas: Razão Comunicativa e Emancipação. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

SPINK, Peter K. O Pesquisador Conversador no Cotidiano. In: Psicologia e Sociedade, nº 20, Edição Especial: 2008.

TAYLOR, Roger. Arte, inimiga do Povo. São Paulo: Conrad, 2005.

VASARI, Giorgio. *The Lives of The Artists*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

R: comece contanto a sua história de vida, como você chegou a ser quem você é hoje.

N: Eu sou filho único, tenho 26 anos, hoje em dia eu moro sozinho, faço grafitti, e hoje em dia tenho uma atividade com o meu trabalho de... relacionado mais à pintura, então faço exposições, viajo bastante pra fora. Eu comecei a... pelo que eu me lembro eu comecei a pintar com, desenhar com 5, 6 anos de idade, sempre gostei de desenho, e a minha mãe sempre me deu suporte... pra seguir desenhando. A minha mãe também queria que... quando eu tivesse formado, tivesse estudado fosse um doutor, um médico, um advogado, alguma coisa assim.

A minha mãe quando eu tinha uns 6 anos de idade mais ou menos ela foi viajar pra Itália, pra trabalhar de empregada doméstica, e boa parte da minha infância eu passei sem a minha mãe, até mais ou menos uns 11, 12 anos eu via minha mãe duas, três vezes por ano.

Quando eu fiz 9 anos mais ou menos eu mudei pra Itaquera, antes eu morava na Liberdade, e quando eu cheguei por lá eu comecei a conhecer o pessoal da área, e comecei a perceber que muito daquele pessoal que eu conhecia pichava, fazia pichação. Quando eu completei uns 11, 12 anos, eu comecei a sair pra rua, a freqüentar a rua, a ficar bastante na rua, pra empinar pipa, pra jogar pião, jogar bolinha de gude, e comecei a pichar também. Eu já tinha uma bagagem de desenho, já desenhava, mesmo que eu não fosse um mega desenhista, tudo, mas já era familiarizado com desenho.

Com 12 anos eu comecei a pichar e comecei às vezes a sair com esse pessoal mais velho pra fazer uns murais, que eles faziam as letras e eu ajudava a pintar as letras, contornar, tudo e eu fazia os desenhos, e a gente chamava de “grapixo” isso daí, os trabalhos que a gente fazia.

Quando eu completei mais ou menos uns 15 anos, eu fui morar no Cambuci, e eu já tinha essa bagagem de sair pra rua pra pichar, mesmo que não for só coisa ostensiva, de sair direto, de pichar muito, mas já tinha essa experiência com o pessoal que eu já conhecia, em Itaquera. Eu mudei pro

Cambuci e comecei a conhecer os b-boys, o pessoal que dançava break no parque da Aclimação, e alguns desses amigos meus, que são amigos meus até hoje, faziam grafitti, e eu comecei a andar mais com esse pessoal que pintava. E em pouco tempo eu comecei a conhecer todo mundo que pintava no bairro, todo mundo se conhecia, se conhece até hoje.

Nessa época foi quando eu comecei a ter mais informação de grafitti, a ter as informações através de revistas, de livro, das experiências até desses meus amigos meus que pintavam na rua, fazendo grafitti, e comecei a fazer grafitti também. Dessa época que eu mudei pro Cambuci, até mais ou menos uns 5, 4 anos depois eu, assim, tava aprendendo a mexer com os materiais, e associando materiais que eu já usava quando pixava no trabalho que eu fazia com o grafitti também, usando látex, até por que era mais barato de comprar, e tudo, e rendia mais também.

Quando eu comecei a pintar mais na rua, fazendo grafitti, eu comecei a sair mais, eu comecei a conhecer mais pessoas, eu senti a necessidade de desenvolver um estilo próprio, de ter alguma que me fizesse destacar com aquilo que eu fazia. E ao mesmo tempo que eu acabei desenvolvendo um estilo, eu acabei aprendendo mais sobre a minha identidade, então foi meio que uma junção de duas coisas, com o estilo que eu ia aprimorando ali, desenvolvendo, eu ia tendo mais informações e mais base pra chegar até aonde eu queria eu relação a quem eu era, o que que eu estava fazendo, porque que eu tava fazendo aquilo e comecei a trazer isso pro meu trabalho, e uma dessas formas de chegar nesse ponto que eu me identifiquei bastante foi com arte indígena.

Comecei a pesquisar bastante coisa de grafismo, de posicionamento de pintura (indica no braço que o posicionamento é da pintura no corpo), porque era usado tal tipo de cor, e costumes, rituais, tudo isso daí. Por sinal é um tipo de referência que eu tenho até hoje no meu trabalho. Isso, desde que eu comecei a pesquisar e ter essas referências de arte indígena no meu trabalho isso modificou completamente o que eu fazia antes pro que eu comecei a fazer depois. Em relação a traço, a cor que eu usava, e que eu continuo usando, a como desenvolver luz, sombra, posicionamento de uma imagem. Foi o que me deu base para, foi o que me complementou, o que na verdade me deu uma certa base pra fazer o que eu faço hoje.

E eu acho que uma das coisas que fizeram eu partir pra esse ponto foi, assim, pensando naquilo que a minha mãe falava, de que eu tinha que ser um doutor, tinha que ser um médico, e ter um tipo de trabalho que fosse inserido ou que já era inserido no sistema, mas, que pra mim ia me fazer me sentir como uma parte de uma engrenagem, sabe? Eu acho que se eu fosse um doutor hoje em dia eu não ia, talvez eu acho que eu não ia descobrir tanto a respeito do que eu tava procurando do que se eu fizesse pintura, me dedicasse à arte.

R: Você tem alguma ascendência indígena?

N: Eu acho que eu tenho, né? Noventa por cento dos brasileiros têm (*risos*), mas eu não consigo identificar de onde. Provavelmente de algum lugar da Bahia, que minha mãe é baiana, meu pai é mestiço de alemão com italiano. Eu não consigo especificar bem de onde, mas eu comecei a ter uma identificação muito grande, primeiro pelos gráficos e pela beleza dos gráficos e de achar uma relação daquilo com pichação, por parecer meio... lógico, por ser um tipo de pintura primitiva, tribal e de relacionar isso com pichação, eu acho que a pichação teve isso de ser tribal, autônoma pra caralho, de ser, sei lá, um pichador não precisa de uma galeria ou um museu, grafiteiro também não precisa de uma galeria, de um museu pra fazer um trabalho (atende o telefone).

E eu acho que eu trago essa coisa do índio, do indígena pras coisas que eu faço por ele ser autônomo, ser auto-suficiente, sabe, um índio que mora no fundão do Acre ele não precisa de dinheiro, de cartão de crédito, de pagar conta, de roupa, é completamente auto-suficiente e autônomo, livre. Eu acho que dentro de uma grande cidade, e dentro de um sistema capitalista que é esse que a gente vive, eu acho que uma forma de se fazer arte, que seja o mais autônoma possível, mais livre possível, pra mim, *pra mim* no que eu conheço o grafitti é o que mais se encaixa dentro desse perfil. Então essa imagem do índio pra mim ela funciona justamente pra levantar questões a respeito dessa autonomia e que eu tenho na cidade o que muitas vezes eu perco com a minha relação com esse sistema. Então eu acho que é uma

forma de entender esse mundo que eu vivo, e de me entender, de me questionar. E é o que eu tenho trazido mais à tona ao meu trabalho são essas questões em relação do quanto eu sou livre fazendo o que eu faço tanto na rua quanto num museu ou numa galeria ou fazendo seja lá o que for, sabe?

R: E quando você começou a se tornar mais reconhecido? Quando começaram a aparecer as exposições?

N: Eu acredito de uns 3 anos pra cá, de uns 3, 4 anos pra cá. A primeira exposição que eu fiz que eu me lembre foi na Most, que era a loja de um amigo meu, que era a loja de roupa com uma minúscula galeria em cima da loja, é bem um tipo de loja que se tem bastante nos Estados Unidos, essas lojas mais alternativas assim. E de exposição mais séria que dali acabaram rolando outras exposições, eu acabei me posicionando meio que dentro desse circuito de artes, assim, a primeira foi na Choque Cultural, e dali eu comecei a fazer exposições em museus, em outras galerias. Até antes disso eu já tinha viajado, antes de fazer essa exposição na Choque eu tinha viajado pra Grécia e tinha feito exposição na Grécia também. E mais isso foi de uns 3, 4 anos.

R: E como que viraram essas exposições? Alguém, algum marchand, algum galerista falou de você para outras pessoas?

N: Eu não tenho como especificar muito bem como isso rolou, que isso daí já foge ao meu controle, mas pelo que eu tenho visto hoje, é pela qualidade do trabalho, aonde eu já fiz exposições anteriormente, quem já ta comentando do meu trabalho pra outras pessoas e quem ta comprando meu trabalho... é uma relação de mercado mesmo.

R: Mas existem pessoas que tentam agitar exposições para você?

N: Não, não. Não tenho nenhum agente. Eu sou sozinho, autônomo, completamente. Pelo menos hoje. Eu tenho, assim, uma galeria em Paris que representa meu trabalho, que eu comecei a trabalhar com ela de menos de cinco meses pra cá (atende o telefone). Mas eu não tenho um agente que me represente. Mesmo que eu more em Paris ele não vai fazer contatos com pessoas e... todos os trabalhos que eu faço surgem do interesse no meu trabalho, pode ser tanto só pela estética ou conceitualmente ou por eu ser um artista que pinte na rua ou... aí são x aspectos que vão atrair pessoas, galeristas, a quererem o meu trabalho em tal lugar.

R: Você não citou seu pai...

N: Ah, meu pai. Eu não vivi com meu pai, eu não... quando eu tinha mais ou menos um ano de idade minha mãe se separou do meu pai e assim, eu, fui criado pela minha mãe, até os meus 19, 20 anos.

R: E na época em que ela morou na Itália você ficou com alguém da sua família?

N: É, eu morei com a minha tia, fiquei boa parte do tempo com a minha tia.

R: E seus estudos?

N: Eu parei no primeiro colegial. Eu morava na zona leste, Itaquera, estudava em escola pública, não tinha grana pra pagar uma escola particular, nem minha mãe tinha. O estudo pra mim, assim, na escola que eu estudava era ridículo, eu não sou um crânio mega inteligente, mas eu acho que eu tava subestimando a minha inteligência em estudar naquela escola, sabe? E eu decidi me focar no que eu gostava de fazer, que era desenhar, e eu pensei: porra, se eu acredito nisso, se eu gosto de fazer isso, se eu faço isso bem, que é desenhar, porque que eu não posso, sei lá, talvez seguir com isso,

sabe? E mesmo que eu não viva disso, porque que eu não posso continuar fazendo isso pra ser uma pessoa realizada. Porque que eu tenho que estudar numa escola que não vai me dar nada pra me sentir uma pessoa realizada tendo um diploma de uma escola que não vale nada? A partir do primeiro ano do segundo, do primeiro ano do colegial eu parei de estudar, comecei a me dedicar a desenhos.

R: Você teve outros trabalhos?

N: Tive de limpar gôndola de farmácia, mas fiquei com isso durante um mês só, e parei também. Na época eu comecei a pintar porta de aço também pra tirar uma grana extra. Geralmente no subúrbio tem muito essa cultura de, antes dessa lei cidade limpa, se a pessoa quer fazer a propaganda de uma farmácia, de uma mecânica, de alguma coisa assim, eles chamam alguém que já faz esse tipo de trabalho pra desenhar um carro, se é uma mecânica, ou uns remédios, se é uma farmácia ou alguma coisa assim, é um trabalho bem ilustrativo na porta, e eu fazia isso.

R: Era com aerógrafo?

N: É, com aerógrafo, com airbrush, e fiquei fazendo isso um tempo assim, e foi o que me deu uma renda nesse tempo que eu fiquei fazendo. Depois disso eu comecei a fazer ilustração, pra camiseta, pra marca de skate, pra revista. E logo após isso, eu ainda fazia os trabalhos em porta de aço, fazia as ilustrações, mas eu comecei já a viajar, e logo nas primeiras viagens já começou a surgir mais trabalho pra fazer e pessoas querendo fazer exposição com o meu trabalho, e hoje em dia basicamente eu vivo de... a renda que eu tenho é de venda das minhas pinturas e de projetos que eu participo, muitas vezes tem um cachê pro artista, tipo pra fazer mural em algum lugar. Mas assim, basicamente das exposições que eu faço.

R: Você tem copyright das suas obras?

N: algumas sim, outras não, mas eu não tenho me preocupado muito com isso, é até legal você perguntar isso daí.

R: E porque você não se preocupa com isso?

N: Muitas vezes por esquecer, sabe, de falar: vou registrar isso ou aquele outro. Mas assim, independe se eu tenho um registro do trabalho ou não, eu tô vivo, eu tô pintando ainda então eu tenho como comprovar que todos os trabalhos que eu fiz são meus, eu tenho isso documentado, tudo, então é uma espécie de copyright também. Não é num cartório, numa patente ou qualquer coisa assim, mas eu tenho a documentação disso.

R: E você sempre fez telas?

N: Eu já fazia. Antes de fazer minha primeira exposição eu já fazia tela. Primeiro porque eu queria ter um trabalho meu pra mim. Eu sempre fazia na rua, e o que eu tinha de mais elaborado eram os papéis, os desenhos. E uma vez ou outra um amigo ou amiga minha pedia um desenho, e então eu fazia umas telas e dava pros meus amigos. Mas essa coisa de fazer bastante tela acabou surgindo depois que eu comecei a fazer as exposições. Eu fazia antes mas comecei a tomar uma produção maior quando comecei a fazer minhas exposições e a vender isso, que até então eu não vendia. Fazia, ficava comigo ou com um amigo meu, vendia por valor simbólico, tipo, o valor do material.

R: Então tem uma galeria em Paris que vende suas obras e Choque aqui também...

N: Não, a Choque não. A Choque eu não trabalho com ele há 6 anos já, mais ou menos... de 5 pra 6 anos.

R: Porque não?

N: Eu acho que não é legal eu nem comentar isso.

R: Tudo bem, sem problemas. E quem vende seus trabalhos hoje?

N: Eu mesmo que vendo.

R: Não tem nenhuma galeria com seus trabalhos expostos?

N: Não, no Brasil não. Eu tenho o interesse de várias galerias, mas não fechei com nenhuma ainda. Por sinal tenho até que conversar com essas pessoas.

R: E agora você prepara material pra mais exposições?

N: É uma na Polônia, que eu vou possivelmente fazer um mural. Em Londres é uma exposição numa galeria grande com telas e em Paris é uma exposição numa galeria com telas também. E a exposição de Londres é a exposição solo, e a de Paris também. Só na Polônia que vai rolar um encontro de grafitti e vai rolar uma exposição com alguns dos grafiteiros que vão estar participando desse encontro, e eles querem que eu faça um trabalho pra eles também.

R: E como você acha que a sua mãe te vê hoje? A gente sabe a pichação pode assustar mães...

N: Nossa, minha mãe odiava! Ela odiava que eu saía pra pichar, e eu andava de skate na época, voltava todo ralado, todo quebrado... ela não gostava e não apoiava. Até quando eu saía pra grafitar ela já associava com pichação, e não gostava também, não aprovava. Quando ela viu que eu comecei a me bancar com isso, comecei a acreditar mais no meu trabalho e

a viver disso, ela começou a me levar mais a sério, tipo: isso daí é sério, não é só aquilo que eu queria pra ele que vai deixar ele feliz. Isso foi legal também porque minha mãe é de outra geração, ela viveu outra coisa, outra época, outro estilo de vida. O meu estilo de vida é esse, eu não posso, não posso ter referências da minha mãe, eu não posso fazer aquilo que ela quer pra ser uma pessoa realizada, uma pessoa feliz. As vezes sim, tem gente que segue o que os pais fazem e estão otimamente bem. Não é o meu caso. Eu me encontro nisso que eu faço hoje em dia e desde a época que eu pensei: porra, isso é o que quero fazer, mesmo que não seja comercialmente, mesmo que eu não venda, nada, é o que eu quero continuar fazendo.

Eu tenho acho que uma sorte do grafitti começar a cair na graça do povo, e as pessoas gostarem e aceitarem, começar a virar, assim, um produto. Mas eu acho isso bom também de certa forma porque você faz um trabalho na rua ele não dura. Pode durar 10 anos, 15 anos, que é um puta tempo prum trabalho durar na rua, mas ele não dura mais que isso, nas grandes cidades. Se eu faço uma tela hoje, dependendo de pra que colecionador ela vá, esse cara pode perpetuar o trabalho por durante um século. Eu acho importante isso, não só deixar as pessoas que são meus contemporâneos verem meu trabalho mas quem vem pela frente.

R: Eu imagino que hoje tua mãe esteja bem contente com a sua situação...

N: É, espero que sim, né? (*risos*) Se não tiver...

R: E com a pichação e o grafitti a molecada passa por umas dificuldades grandes hoje em dia. Você já teve problemas com a polícia? Eu sei que se eles te pegam pichando te picham dentro da orelha...

N: Já rolou comigo... das primeiras vezes que eu saí pra rua picharam dentro da minha orelha, minha cara, picharam tudo assim, quando eu tinha uns 12 anos também. Era uma coisa que rolava com o grafitti um tempo atrás, e para algumas pessoas que fazem grafitti, ou que dizem que fazem

mas nem fazem, acabou se abrindo um mercado. Alguns optaram por usar desse mercado, outros não. Eu acho que é uma coisa boa isso, tem muita discussão em torno disso, se o trabalho ta sendo vendido ou não... primeiro, se eu faço uma pintura na tela isso não é grafitti, é impossível ser grafitti. É uma pintura. Eu tenho minhas referências, minha história na rua, mas o que eu faço na tela não é grafitti, é impossível isso ser grafitti. Grafitti é na rua. Acho que o que faz uma pintura na rua ser grafitti é todo o entorno, toda a história que se tem, da pessoa que passa ali todo dia pra ir pro trabalho, e ser uma grande avenida que todo mundo que passa ali ta indo pro trabalho, ou de ser um lugar que é do lado de uma escola de criança ou... tem uma história ali. A rua tem um histórico, a tela ela é branca, então é essa a diferença.

Mas eu acho que assim, quem faz grafitti, a maioria, a esmagadora maioria não tem, quem começou, não quem hoje já alcançou um nível, que tem um certo sucesso, vive do trabalho, mas quem começou com o grafitti, e até quem começa hoje em dia não tem grana, pouquíssimo dinheiro, eu posso falar isso com extrema clareza, eu acho que a possibilidade de uma pessoa que vem de uma situação fudidíssima, conseguir viver do próprio trabalho porque o trabalho é bom é muito difícil de acontecer, ainda mais você viver num sistema que a gente vive que tudo depende do seu currículo, depende de pra quem você já trabalhou, e o que você já fez, não sei que. Eu acho que ter esse mercado e ter essa possibilidade de ter pessoas ali vivendo daquilo que eles fazem é importante até, é um trabalho social na verdade.

R: E quais são seus planos para o futuro, o que você quer fazer, o que você almeja?

N: Eu quero continuar produzindo, ter tempo para produzir, para pintar, desenvolver projetos que eu possa estar incluindo outras pessoas que tem trabalhos bons, que as pessoas em geral não conhecem, e, sei lá, fazer o meu trabalho, exprimir cada vez mais, expressar cada vez mais quem eu sou, tentar fazer isso. Não é fácil não.

R: Mais alguma coisa relacionada à sua história? Me parece que seus amigos foram importantes aí, desde Itaquera até o Cambuci...

N: Essa troca de experiências foi muito importante, eu acho que todo artista tem ali seu grupo de amigos ou de pessoas que você convive sempre, mesmo que não sejam artistas mas que numa conversa fazem você ter uma, um pensamento a respeito daquilo que você discutiu e faz você ter uma visão mais clara, as vezes fazem confundir também, faz você passar por aquelas confusões mentais mas que quando você chega no resultado dá um alívio. Eu tenho sorte de ter varias pessoas ao meu redor sempre, tanto artistas plásticos também quanto músicos, escritores, psicólogos, eu acho importante... de se alimentar do meio que você vive, e que você trabalha... com a ajuda pra fazer de outras áreas também.

R: E como é ter que lidar com as pessoas que já fazem parte do mundo da arte?

N: Eu faço o meu trabalho, quando eu faço uma exposição num museu, numa galeria, eu to fazendo o meu trabalho. Eu tenho a minha forma de criar, o meu jeito de pintar e de produzir e quem quer meu trabalho quer isso dentro daquele espaço, quer a minha forma de pensar o espaço, a pintura, o entorno ali no espaço. Então o que eu faço é simplesmente lidar com as pessoas, independente de como elas são. As vezes é difícil, as vezes é mais tranquilo, mas não tem como você, quando você começa a viajar muito e lidar com muitos tipos de pessoas e ter cada vez mais pessoas querendo o seu trabalho, eu acho que você tem que lidar com vários tipos diferentes de pessoas as mais amáveis até as mais filhas da puta, então é um aprendizado bom, eu acho que me deixa mais maduro.

R: Então você vive hoje em dia basicamente da venda das suas obras. Essa é uma marca de um artista profissional. Desde quando você conseguiu alcançar esse patamar?

N: Acho que de uns três anos pra cá. Eu comecei a vender meus trabalhos, com uma certa dificuldade no começo, e com o tempo fui conhecendo mais pessoas e tendo mais gente interessada, o valor do meu trabalho foi ficando maior, mas mais ou menos de uns três anos pra cá isso começou a rolar.

R: Você disse que você faz o seu trabalho do jeito que você quer onde pedem pra você fazer. Você acha que tem gente que tenta definir o jeito do seu trabalho?

N: Tem, tem gente. Mas aí depende se você vai se submeter ou não. É uma opção. Se você é extremamente radical pra tudo na vida, tem uma hora que você ta vivendo sozinho, em alguns momentos você tem que saber ceder. Mas eu particularmente, até hoje em dia eu fiz o que eu quis. Tem gente que diz: porra meu, não desenha um índio tomando chá na Tate, na nossa parede, desenha, sei lá, qualquer outra coisa, isso pode trazer uma mídia negativa, não sei quê... foda-se, quer o meu trabalho e vai querer podar?

R: As vezes tem gente que pede para adequar o trabalho ao que se espera...

N: Mas isso é uma opção de cada artista, e até de estilo, tem cara que fala: não, beleza, eu vou desenhar um gatinho ali, só desenha gatinho... e tem gente que sei lá, não se adéqua a isso...

R: E qual é a importância do público pra você nas suas obras e no seu trabalho em geral?

N: De certa forma eu acabo me representando nos meu trabalhos, e representando as pessoas da cidade também, então eu acho que é um

diálogo. Eu não sei se quem olha pro meu trabalho entende ou consegue se identificar com aquilo... tem gente que não, é meio relativo, não tem como afirmar que todo mundo entende meu trabalho o se relaciona, se identifica... eu acho que se fosse assim ia ser meio chato na real, é bom ter gente cutucando e achando uma bosta também.

R: E tem bastante gente cutucando seu trabalho?

N: Pra mim, diretamente não chegaram falando isso assim.

R: Nas exposições internacionais você teve críticas negativas?

N: Já, já. Acontece em todas as exposições, em todo o mundo acontece isso. Mesmo que seja um sucesso de visitação... é impressionante... mas é bom também né, se é uma crítica construtiva, ótimo, faz eu refletir mais a respeito do trabalho, e se realmente é algum diálogo válido, faz pensar a respeito...

R: Você se considera um artista?

N: Eu não sei, não sei... não gosto de pensar "eu sou um artista". O que que é um artista? É um cara que vende o trabalho dele e os museus e as galerias aceitam ou é um cara que consegue se expressar cem por cento daquilo que ele tem na cabeça e daquilo que ele ta sentindo? Então, o que que é um artista?

R: Isso me faz pensar no que que você entende por arte. O que que é arte para você?

N: Eu acho que pode ser você dar um pouco daquilo que as pessoas não têm, ou tentar dar um pouco daquilo que as pessoas não têm na vida delas.

R: E o que que você acha que você tenta dar através da sua arte?

N: Eu pego essa coisa de tentar achar uma identidade própria pra mim e tentar passar pras pessoas, e nessa relação de auto-suficiência, de autonomia, num tipo de sistema que dá opções, que dá... sei lá se você quiser tomar uma cerveja amarga agora, você pode tomar, ou uma mais suave, você pode; se você quiser viajar pra um lugar que ta nevando exatamente agora você pode. É meio que isso, discutir essas relações, desse sistema com as pessoas que vivem no sistema. E até a minha relação com esse sistema também.

R: Você acha que você ser um artista que vive da sua arte influencia o resto da sua vida?

N: Tipo olham pra mim e falam: ó o artista chegando?

R: É, de bigode e boina!

N: (*risos*) é, eu espero que não, ia ser um saco! Mas eu acho que não, quem ta mais próximo de mim não tem essa relação assim: ah, o artista Nunca, sabe, minha mãe pensar assim, ou minha namorada, acho que não rola isso.

R: E trabalhar com arte não é uma tarefa simples, e você acha que isso enviesa suas outras relações?

N: Enviesa. Quando eu to conversando com a minha mãe sempre me vem coisas na cabeça. Muitas vezes numa balada, eu começo a prestar atenção nas luzes, nas pessoas que estão ali, tudo me influencia. Tem coisas que tem uma representação maior no meu trabalho, mas eu to sempre analisando, sempre buscando coisas novas... Eu não sei nem se é bom isso

de ficar com o fusível funcionando pra isso, focado pra isso, quase que 24 horas. Mas eu acho que é até um desafio eu tentar desligar essa chavinha e falar: foda-se, eu não quero saber mais de nada de arte, a arte que eu vou fazer, sei lá, vou pintar uma tela ou uma escultura e deixar na minha casa, no jardim, numa praça em algum lugar... ou não mostrar pra ninguém, desenhar em casa... ou esquecer isso...

R: E quais são os artistas que você admira?

N: tem bastante gente... tem pessoas que eu admiro pelo trabalho em si, pela produção artística, e tem pessoas que eu admiro a dinâmica de trabalho. Eu acho que tem... eu gosto, eu tenho visto pouca coisa do Cildo Meirelles, mas o que eu vi dele eu achei bem interessante assim, de tocar muitas vezes nessa coisa de valor dentro da cultura, e de uso de imagem, de como a imagem é trabalhada dentro das artes, e do... Eu vi também alguma coisa do Hélio Oiticica que eu achei bacana, do que é mais pop dele, dos Parangolés, e tudo isso daí... acabou até me dando idéia para alguns trabalhos meus também. E tem um cara que chama Ron Mueck que faz umas esculturas de cera que é muito foda, de grafitti tem o Banksy, que eu acho legal, tem algumas coisas que eu acho bacana, não esteticamente, mas a idéia do trabalho eu acho bem foda, tem um cara que chama Doze Green, que é um americano, que fez parte do grafitti dos anos 70, Nova York, tudo e hoje em dia tem um trabalho mais voltado pra essa coisa de origem da identidade negras, e das culturas tribais também, ele mistura isso com os estudos dele a respeito da maçonaria, de marca, e mistura isso com break, é uma relação muito doida. É um trabalho que eu acho bacana.

Música eu tenho escutado de tudo, depois do iPod fudeu, né? (*risos*) é muita música, mas tem, eu escuto bastante rap, bastante coisa de música dos anos 70, brasileira... mais isso. De arte indígena eu vejo sempre, livro, procuro na net, muito louco isso. O que eu acho foda de qualquer gráfico indígena é de ter uma representação muito grande com poucos traços, e de ter um simbolismo muito forte. Isso eu acho bacana, é uma coisa que eu

tento trazer pro meu trabalho. Essa referência de pichação também, de pegar marcas e mudar o sentido do nome, meio que falsificando o nome...

R: Além dos artistas que você gosta tem algum que te inspira artisticamente?

N: Cara, não consigo pensar... Eu faço geralmente, tem coisas que me interessam e eu faço uma digestão disso junto com outras coisas e é meio que uma digestãozona de um Frankenstein sabe, junto um monte de coisas e faço uma lavagem em cima disso, junto tudo e sai uma outra coisa.

R: Você tem mais alguma influência forte além da arte indígena?

N: Eu acho que a pichação tem uma influência bem grande no meu trabalho, tem essas gravuras da época do descobrimento do Brasil, da colonização portuguesa no Brasil, tenho usado muito dessas hachuras nos trabalhos que eu faço, esses efeitos de luz, sombra. É basicamente isso. Tenho visto bastante, é até meio estúpido, mas, logotipo de marca de luxo, tipo Dior, meio que tentando relacionar as culturas tribais com esse mercado de luxo. E até a exposição que eu vou fazer em Paris é toda baseada nisso, que é assim, essa galeria é posicionada numa rua que ela é a rua que tem a concentração maior de marcas de luxo no mundo, tem essa rua, e tem essa rua da galeria, que fica aqui (indica uma rua perpendicular com a mão). Eu acho interessante de estar fazendo alguma coisa relacionada com isso sabe? Com certeza as pessoas que passam por ali vão passar pela galeria, e, sei lá, algumas que comprem por ali possivelmente vão visitar a exposição. Tem essa relação do entorno ali também.

R: Hoje em dia se fala muito de crise na arte, que a “Bienal do vazio” foi baseada nisso...

N: O pessoal falou que foi uma merda, que o pessoal da Bienal não tinha grana, e aí inventou essa história do vazio e tal, sei lá...

R: Você acha que arte está em crise?

N: Eu não tenho acompanhado tanto os indicadores (*risos*), mas pra mim não tem afetado muito não. O valor que eu cobro nas minhas peças eu acho que tem um número maior de pessoas que podem ter esse tipo de trabalho do que alguém que cobra milhões por uma tela, tem um número muito menor de pessoas que consome esse tipo de arte, milionária, de “super luxo”. Pra mim não afetou, tenho três exposições pra fazer, então não afetou tanto. As exposições que eu fiz antes, todos os trabalhos que eu pus na exposição foram vendidos, então pelo menos pra mim não afetou.

R: E o que você acha do grafitti ter virado moda ultimamente?

N: Eu acho que era um caminho, uma coisa que parecia que ia rolar, sabe? Depois que alguns artistas, como Osgemeos, o pessoal mais antigo, o Vitché, o Spetto começaram a ir pra fora, começou mais a ter esse interesse, a arte brasileira, o grafitti brasileiro. E eu acho que não só por isso, mas eu acho que os museus, principalmente os museus precisavam de um tipo de arte que tivesse uma força sem estar atrelada com um circuito de arte, que tivesse um apelo com o público também. E aí o grafitti se encaixa completamente. E é figurativo, falam que as artes agora no ano dois mil os colecionadores começaram a colecionar mais coisas figurativas, pinturas, fotografias, e o grafitti é quase que noventa por cento de quem pinta na rua é figurativo, tirando as letras. Tem muito mais gente que faz trabalho abstrato fora também, um tipo de trabalho abstrato, mas assim, se você pegar os artistas que estão mais presentes nos museus e nas galerias são os artistas figurativos. Eu acho que isso foi o que... essa necessidade dos museus de ter um tipo de arte que tem um apelo, um tipo de trabalho que tem um apelo e de não ter que, não ter esse link com a academia, com as universidades e com as escolas.

R: Pois é, tem que saber se colocar, senão morre de fome, se não souber aproveitar disso... felizmente o grafitti caiu nas graças do povo numa hora boa.

N: Até o Renato Russo falava que filosofia não enche a barriga de ninguém (*risos*). É bom ter esse pensamento crítico e tudo mas é bom também ter bom senso. Porque no fundo é tudo entretenimento, é como se fosse uma brincadeirinha, não é nada sério, é bom ter um posicionamento e não ser tão radical nesse posicionamento, saber escutar também.

R: Legal, mais alguma coisa que você acha importante?

N: Não, é isso aí, gostei das perguntas!

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)