

JULIANA DE SOUZA SILVA

AS ARTES VISUAIS E SEU PÚBLICO: UM BREVE ESTUDO SOBRE AS
CONDIÇÕES HISTÓRICAS DE ACESSO À ARTE

BRASÍLIA
2008

JULIANA DE SOUZA SILVA

AS ARTES VISUAIS E SEU PÚBLICO: UM BREVE ESTUDO SOBRE AS
CONDIÇÕES HISTÓRICAS DE ACESSO À ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília para
obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração/ Linha de Pesquisa:
Arte Contemporânea/ Teoria e História da
Arte

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Andrade
Alvim

BRASÍLIA
2008

S586a Silva, Juliana de Souza.

As artes visuais e seu público [manuscrito] : um breve estudo sobre as condições históricas de acesso à arte / Juliana de Souza Silva. – 2008.

172 f.il.

Datilografado (fotocópia).

Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, 2008.

1. Artes visuais. 2. Acesso à arte, aspectos históricos. 3. Artes visuais, público. I. Título.

CDU 7(81)(043.3)

Dedico esse trabalho a meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Pedro de Andrade Alvim, que encorajou e orientou esse trabalho desde o projeto de pesquisa.

À Prof^a. Renata Azambuja e ao Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília por tornarem possível a realização da entrevista com o público da exposição *Fé, Engenho e Arte*.

Aos colegas do mestrado pelas trocas e apoio ao longo dos semestres.

Aos amigos e familiares pelo incentivo e paciência.

E principalmente a Nelson pelo carinho, pela paciência e pelo incondicional apoio que me fortaleceram durante esses dois anos e meio.

RESUMO

O presente trabalho busca entender em que medida o público das artes visuais reflete, em sua composição, as condições históricas de acesso à produção artística. Mediante o levantamento de um panorama da visibilidade e apreciação da arte, pretende-se identificar as circunstâncias de acesso em períodos históricos determinados. A pesquisa parte das origens da privatização dos códigos visuais e restrição do público no Renascimento para entender as transformações da visibilidade da arte e os posteriores desafios para a ampliação do público das artes visuais até os dias de hoje.

Palavras-chave: acesso, público, visibilidade, apreciação, artes visuais

ABSTRACT

This work will attempt to recognize how the audience of visual arts reflects in its composition the historical conditions of access to artistic production. By means of a panorama of the visibility and appreciation of art we will identify the circumstances to art access in specific historical periods. The research begins from the origins of the privatization of visual codes and the restriction of audience during the Renaissance to understand changes in the visibility of art and subsequent challenges facing the enlargement of art audience until nowadays.

Keywords: access, audience, visibility, appreciation, visual arts

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 01	Ateliê do Mestre da Vida da Virgem Maria. <i>A Missa de Santo Humberto</i> . c. 1485/90. 123,2 x 83 cm. Madeira transferida para tela. National Gallery, Londres.
ILUSTRAÇÃO 02	Rogier van der Weyden. <i>A exumação de Santo Humberto</i> . c.1437. 88 x 80 cm. Óleo s/ tela. National Gallery, Londres.
ILUSTRAÇÃO 03	Fra Angélico. <i>A Anunciação</i> . c.1441/43. Afresco. Cella 03 do Convento de San Marco. Florença.
ILUSTRAÇÃO 04	Domenico Veneziano. <i>A Virgem e o Menino</i> . c.1435. 241 x 120 cm. Afresco transferido para tela. National Gallery, Londres.
ILUSTRAÇÃO 05	Benozzo Gozzoli. <i>Anjos louvando</i> . 1459/60. Afresco da Capela do Palazzo Medici-Riccardi. Florença.
ILUSTRAÇÃO 06	Benozzo. Gozzoli. <i>Afrescos da Capela</i> . 1459/60. Capela do Palazzo Médici-Riccardi. Florença.
ILUSTRAÇÃO 07	Zanobi di Domenico, Jacopo del Sellaio e Biagio d'Antonio. <i>Arca e Cadeira decorativas (Cassone e Spalliera)</i> . 1472. National Gallery. Londres.
ILUSTRAÇÃO 08	Petrus Christus. <i>Retrato de um Jovem</i> . c.1460. 35,5 x 26,3 cm. Óleo s/ madeira . National Gallery, Londres.
ILUSTRAÇÃO 09	Carlo Baldassarre Simelli. <i>A Capela Sistina</i> . Desenho. 1850. Coleção Becchetti, Roma. Arquivo Fototeca Nazionale.
ILUSTRAÇÃO 10	Michelangelo Cerquozzi. <i>Pintura representando a Bambochata</i> . Fotografia digitalizada. s/d. Pinacoteca Capitolina, Roma. Arquivo Fototeca Nazionale.
ILUSTRAÇÃO 11	Charles Le Brun. <i>Chanceler Séguier na Entrada de Louis XIV em Paris em 1660</i> . 1660. 295 x 351 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.
ILUSTRAÇÃO 12	Jean-Baptiste Siméon Chardin. <i>A criada da cozinha</i> . c.1740. 46 x 37,5 cm. Óleo s/ tela. National Gallery of Art. Washington.
ILUSTRAÇÃO 13	François Auguste Biard. <i>Quatro Horas no Salão (Encerramento do Salão Anual de Pintura na Grande Galeria do Louvre)</i> . 1847. 57 x 67 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.
ILUSTRAÇÃO 14	Jean Dominique Ingres. <i>Louis-François Bertin</i> . 1832. 116 x 95 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.
ILUSTRAÇÃO 15	Jean-Baptiste Greuze. <i>O contrato de casamento</i> . 1761. 92 x 117 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.

ILUSTRAÇÃO 16	John Flaxman. <i>O Sacrifício de Nestor</i> , da série <i>A Odisséia de Homero</i> . 1805. 17,7 x 29,5 cm. Gravura em metal. National Gallery, Londres.
ILUSTRAÇÃO 17	Antoine-Jean Gros. <i>Napoleão no campo de batalha de Eylau, 9 de fevereiro</i> . 1808. 533 x 800 cm. Óleo s/ tela. Museu Nacional do Louvre, Paris.
ILUSTRAÇÃO 18	Anônimo. <i>Província de Agde do Guia pitoresco do viajante na França</i> . 1836. 20,5 x 13 cm. Gravura em metal. França.
ILUSTRAÇÃO 19	Gustave Courbet. <i>O Enterro em Ornans</i> . c.1849-50. 314 x 663 cm. Óleo s/ tela. Museu d'Orsay, Paris.
ILUSTRAÇÃO 20	James Abbott McNeil Whistler. <i>Noturno em azul e dourado: a velha ponte de Battersea</i> . c. 1872-5. 67,9 x 50,8 cm. Óleo s/ tela. Tate Gallery, Londres.
ILUSTRAÇÃO 21	Pablo Picasso. <i>Represa em Horta</i> . 1909. 60 x 50 cm. Óleo s/ tela. Coleção particular.
ILUSTRAÇÃO 22	Ernst Ludwig Kirchner. <i>Chronik KGBücke (Crônica KGBPonte)</i> . 1913. Xilogravura. Staatliche Museen, Berlim.
ILUSTRAÇÃO 23	Anônimo. <i>Madona do Arbusto Flamejante</i> . Século XIX. 30,4 x 26,0 cm. Óleo s/ madeira. Coleção particular.
ILUSTRAÇÃO 24	Kasimir Malevich. <i>Ceifador em fundo vermelho</i> . 1912-13. 115 x 69 cm. Óleo s/ tela. Museu de Belas Artes de Gorki. Rússia.
ILUSTRAÇÃO 25	Seymour Fogel. <i>Pintura mural para a Feira Mundial de 1939</i> . Edifício do FAP (New York Agency) em Nova York.
ILUSTRAÇÃO 26	Marcel Duchamp. <i>Porta-garrafas (readymade)</i> , 1914. 64,7cm. Ferro galvanizado. Galeria Schwarz, Milão.
ILUSTRAÇÃO 27	Georges Leroux. <i>Na Grande Galeria do Louvre</i> . Final da década de 1950. 89 x 151 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.
ILUSTRAÇÃO 28	Oficina do mestre Bartolomeu Antunes (Lisboa). <i>A Morte Certa</i> . c. 1746. Painel de Azulejos. Andar térreo do claustro do Convento de São Francisco. Salvador, Bahia.
ILUSTRAÇÃO 29	Antônio Francisco Lisboa. <i>Coroa de Espinhos</i> . Cena da série <i>Os Passos da Paixão de Cristo</i> . 1796-99. Escultura em madeira policromada. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas, Minas Gerais.
ILUSTRAÇÃO 30	Jean Baptiste Debret. <i>Aclamação de D. Pedro no Campo de Santana</i> . c. 1822. Litografia aquarelada. Do livro <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> , III, Paris, Firmin Didot Frères, 1839.
ILUSTRAÇÃO 31	Claude J. Barandier. <i>Retrato da Baronesa do Piraí</i> . s/d. Óleo s/ tela. Acervo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Rio de Janeiro.

ILUSTRAÇÃO 32	Ismael Nery. <i>Exposição Fojita no Palace Hotel</i> (detalhe). 1931. Aquarela s/ papel. Coleção Fadel.
ILUSTRAÇÃO 33	Foto da inauguração da Bienal Internacional de São Paulo (1951), do livro <i>As Bienais de São Paulo - de 1951 a 1957</i> , Leonor Amarante/ Projeto Editores Associados Ltda1(1989).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1. A VISIBILIDADE DA ARTE NA ITÁLIA DOS SÉCULOS XV E XVII	16
1.1. O acesso à arte no <i>Quattrocento</i> , entre o público e o privado	17
1.2. As primeiras exposições de arte públicas	28
CAPÍTULO 2. ELITISMO <i>VERSUS</i> DEMOCRATIZAÇÃO: DO ANTIGO REGIME À REVOLUÇÃO	40
2.1. Academia francesa, gosto e público	40
2.2. A universalização da arte	46
CAPÍTULO 3. O GRANDE PÚBLICO NO SÉCULO XIX	56
3.1. Da ampliação do acesso à arte desde fins de 1700	57
3.2. Arte e cultura burguesa	59
3.3. Do lugar da arte e do público na Paris do século XIX	67
3.3. O público de especialistas	75
CAPÍTULO 4. O SÉCULO XX E OS DESAFIOS PARA O ACESSO À ARTE	90
4.1. A arte moderna e a recepção do público	91
4.2. Um novo cenário para a arte moderna	102
4.3. Arte de vanguarda e abrangência social	107
4.4. O público diante dos novos conceitos da arte	112
4.5. O público na era das exposições <i>blockbuster</i>	119
CAPÍTULO 5. ALGUNS ASPECTOS DO ACESSO À ARTE NO BRASIL	128
5.1. Acesso à arte no Brasil Colônia	128
5.2. Neoclassicismo e o público brasileiro	132
5.3. O Segundo Império e as exposições públicas	135
5.4. O grande público entre o entretenimento e a arte	142
5.5. Modernização e arte moderna: a criação de museus e da Bienal de São Paulo	147
5.6. Acesso à arte como produto da educação	151
CONCLUSÃO	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
APÊNDICE	173

INTRODUÇÃO

O acesso à arte e à cultura tem ganhado destaque nas atuais políticas culturais do Brasil. Relacionando o acesso à garantia da cidadania, algumas ações governamentais têm defendido um maior envolvimento da população com a produção, o consumo e a circulação de bens artísticos e simbólicos. Não só o reconhecimento do patrimônio torna-se o propósito da garantia do acesso, mas também construir uma relação de pertencimento com a produção cultural e artística brasileira.

No campo das artes visuais, o acesso é rapidamente associado à ampliação do público. Isso é demonstrado por uma das principais preocupações de instituições de exposição de arte: a ampliação do número de visitantes. A meta de atingir uma quantidade expressiva de público leva muitas instituições a usarem campanhas publicitárias, visitas guiadas, materiais didáticos e oficinas criativas, até mesmo transporte gratuito para facilitar as visitas. Entretanto, as estratégias para atrair espectadores não garantem a frequência assídua dos visitantes. Isso porque o acesso é mais do que uma condição física para o contato com as artes.

Como mostrou o sociólogo Pierre Bourdieu¹, o interesse por obras de arte depende de uma necessidade cultural, e não natural. Por ser construída social e historicamente, é uma necessidade apropriada pelo indivíduo em sua prática cotidiana. Assim, atribuir valor simbólico às obras de arte é um aprendizado que vai além de ver uma pintura. Trata-se de um conjunto de fatores, estimulados pela família e pela escola, que são capazes de consolidar um *habitus* de espectador de arte.

O acesso à arte deve ser entendido como uma operação físico-intelectual. A apropriação de um bem artístico depende de condições sócio-culturais, e não somente da garantia de acesso físico à produção artística. Baseamo-nos, para esse entendimento, no conceito de *habitus* de Bourdieu para relacionar as condições sociais, históricas e culturais dos grupos sociais

¹ Bourdieu, 2003.

às formas de apreciação, de percepção e de ação diante da arte. Conforme a explicação de Celina M. Moreira de Mello, o *habitus*

constitui um conjunto de códigos que regem a conduta dos agentes sociais. (...) a cada classe de posição ocupada no espaço social pelos agentes sociais, corresponde uma classe de *habitus* ou de gostos, produto de condicionamentos sociais.²

Pensar sobre o público contemporâneo de arte é levar em consideração aspectos da sua história, as condições nas quais se constrói o *habitus* dos espectadores e, acima de tudo, os tipos de acesso disponíveis aos diferentes segmentos sociais em momentos históricos diversos.

O presente trabalho propõe um estudo inicial do acesso às artes visuais. O objetivo central é entender em que medida as condições de acesso do público contemporâneo se devem às condições sócio-históricas de acesso à arte. Para tal, pretende-se levantar um panorama histórico sobre os espaços de visibilidade da arte, no qual se observará o tipo de acesso às obras e a configuração social do público ao longo de alguns períodos da história da arte.

Apoiando-se em um levantamento bibliográfico diversificado para reunir informações a respeito do público e do acesso, identificaram-se questões que foram agrupadas em cinco capítulos. Cada qual se destina a um período significativo para a compreensão da visibilidade e da difusão das obras de arte.

O Capítulo 1 apresenta os espaços de visibilidade da arte no contexto dos séculos XV e XVII. Sem a pretensão de analisar toda a estrutura das artes desses séculos, serão abordados alguns aspectos relativos à visibilidade das obras de arte na Itália a partir de contextos específicos.

O ponto de partida é o *Quattrocento*, período que abrigou a criação da estrutura de mecenato artístico privado, sistema de produção e consumo da obra de arte que influenciou a maioria dos países europeus até o século XIX. Interessa-nos entender a configuração dos espaços privado e público na Itália renascentista no tocante à exposição da produção artística, bem como as condições para consumir e ver arte.

O papel fundamental dos humanistas na orientação de mecenas e artistas, sobretudo na definição do conteúdo das obras, passou a exigir do público o conhecimento de códigos diferentes dos usados comumente. Desse

² Mello, 2004, p. 135.

modo, o colecionismo reforçou uma tendência à privatização da arte, em oposição ao aspecto coletivo e popular da fruição na Idade Média.

O público da arte do Renascimento italiano participava de um ambiente intelectual restrito às classes ricas da população da época. A essa tendência elitista da fruição, se contrapôs a realização das primeiras exposições públicas das grandes obras da pintura italiana na cidade de Roma do século XVII. Em uma nova dinâmica do comércio das artes romano, ocorreria o crescimento da atividade dos *marchands*, o aumento da oferta de pinturas e o aparecimento de novas categorias de consumidores de arte.

O encerramento do capítulo tratará da ampliação do acesso à arte no caso de Roma, um contexto que levou as altas esferas da sociedade a problematizar noções como o gosto e a capacidade de apreciar arte das camadas populares.

O Capítulo 2 traçará um panorama dos espaços de visibilidade da arte na conjuntura da sociedade francesa dos séculos XVII e XVIII. O contexto de Paris foi influenciado por Roma e o superou em termos de importância como centro da vida cultural europeia por volta de 1650.

O ideal de 'bom gosto' da corte de Luís XIV, difundido em âmbito internacional, encontrou divergências na sociedade francesa. A burguesia constituía-se em uma categoria cada vez mais forte, dentro da qual os mais ricos também reivindicavam um papel no consumo da arte. A polêmica sobre o bom e o mau gosto surgiu dessa ampliação do público de consumidores e foi seriamente discutida no espaço das Academias Francesas, como pauta da famosa querela literária do final do século XVII. Esta controvérsia entre intelectuais conservadores e progressistas sobre a democratização do gosto literário também alcançou o meio acadêmico artístico, contribuindo ainda para o pensamento dos iluministas acerca das artes.

A universalização do conhecimento e da arte foi idéia decisiva para iniciar a ampliação do acesso e do público da arte, tal como o conhecemos hoje. Um dos grandes estímulos desse processo foi a publicação das críticas de exposições em jornais, feitas por jornalistas, escritores e filósofos que ofereciam comentários para o público se familiarizar com as obras expostas no Salão do Louvre. Nesse ambiente, foi inaugurada a crítica de arte, que seria profissionalizada no século seguinte.

As exposições tornaram-se cada vez mais freqüentes e freqüentadas. O público burguês, cuja participação foi fortalecida pelas críticas opinativas sobre a arte, consolidou a opinião pública francesa, semeando um terreno fértil para os ideais revolucionários.

Para encerrar o capítulo, serão consideradas as transformações no campo artístico com a Revolução Francesa, principalmente com a criação dos museus, movida pelo propósito de educar o povo por meio da arte.

No Capítulo 3, serão abordados alguns aspectos da ampliação do público a partir do século XIX. Transformada em uma prática cultural da vida parisiense, a visita aos Salões e aos museus mobilizou o 'grande público', fenômeno produzido pela urbanização. Centenas de milhares de pessoas, entre as quais, muitos curiosos e colecionadores, amadores e críticos, compunham o grande público que, embora heterogêneo socialmente, correspondia a uma difusão de princípios burgueses, nos quais as artes assumiam certos propósitos e funções. A cultura domiciliar, nesse sentido, adequou as formas e temas artísticos à dimensão da vida não-aristocrática dos consumidores burgueses. Para as classes médias, as gravuras e litografias se tornaram os bens mais apropriados para o uso da arte como decoração doméstica.

A ruptura com as preferências do Antigo Regime modificou a importância dos temas e do estilo oficial, oferecendo a possibilidade de maior autonomia para os artistas. Acompanhando esse processo, os críticos se profissionalizaram e assumiram a autoridade no julgamento das artes. Nesse contexto, a relação dos especialistas com a maioria leiga, ambos integrantes do grande público, consolidaria a dependência desta para o aval dos primeiros. Principalmente mediante a imprensa, o veredicto das artes seria um importante instrumento de convencimento da opinião pública, tanto para apoiar quanto para execrar os artistas.

O capítulo 4 apresentará os desafios conceituais impostos pelas vanguardas artísticas do século XX. Pretende-se identificar os efeitos das mudanças de linguagem sobre o acesso do público, uma vez que as experiências de apreciação do século anterior deixaram de ser úteis para a recepção da nova arte.

O gosto do grande público foi um dos principais assuntos da primeira metade do século. Alguns críticos argumentavam que o entretenimento substituiria a popularidade das exposições de arte em razão da modernização. Iniciativas governamentais tentaram sensibilizar artisticamente sociedades tão diferentes quanto a americana e a soviética. Os regimes totalitários impuseram estilos que visavam conformar suas populações. No plano geral, buscava-se difundir alguns ideais que integrassem a arte na vida coletiva.

A atualização de bibliografia e a reprodução de imagens promoveram uma divulgação mais extensa das produções artísticas modernas, mesmo para um público que não freqüentasse exposições. Junto com os cursos, catálogos de exposições e palestras, que passaram a ser ministrados e escritos pelos próprios artistas, a segunda metade do século propiciou novas fontes de informação para acompanharem as redefinições da arte.

Além de algumas questões que perpassam a relação do público com a arte contemporânea, serão comentadas as exposições *blockbusters*, que desde a década de 1980 mobilizam milhões de visitantes, levantando inúmeros problemas sobre o tipo de acesso oferecido por esses espetáculos.

No capítulo 5, faremos algumas considerações sobre o acesso na história brasileira, estabelecendo relações com os eventos discutidos nos capítulos anteriores. Cabe lembrar que, mesmo sem correspondência temporal, a história do público da arte no Brasil e na Europa apresenta semelhanças quanto à vinculação da apreciação de bens artísticos com o *status* das classes superiores.

A controlada produção artística na sociedade colonial ocupava um fim institucional, difundindo a religião oficial e decorando as residências das elites. As transformações do campo artístico tiveram o impulso das novas gerações do final do século XVIII, educadas na Europa e mais interessadas na arte como maneira de embelezar as cidades mineiras. As igrejas barrocas, no entanto, não despertaram um interesse mais amplo pelo valor artístico de sua arquitetura e decoração, visto que o vínculo religioso predominava na apreciação da população em geral.

A mudança significativa para o público brasileiro ocorreu com a vinda da Missão Francesa. Com o objetivo de promover a “civilização” no Rio de Janeiro, os artistas franceses modificaram o estilo barroco em prol do

neoclassicismo, disseminando as formas clássicas nas festas, pinturas e outros costumes. Aos poucos, essas formas foram multiplicadas pela Academia Imperial de Belas Artes, sendo apreciadas por um público mais heterogêneo. As Exposições Gerais tornaram-se muito freqüentadas, sendo a imprensa a responsável por disseminar a curiosidade pelas artes por meio das críticas de arte.

A popularidade das exposições decaiu no século XX, restringindo o público para poucos especialistas e amadores. Desse círculo, partiram reações contrárias à antiga Academia (então renomeada de Escola Nacional de Belas Artes a partir da República) que se tornariam emblemáticas para a constituição da arte moderna no Brasil. Alguns espaços alternativos abrigariam exposições, debates e concertos que concentrariam a elite intelectual e artística do período.

Veremos alguns acontecimentos posteriores que geraram forte impacto no público brasileiro, como o contato com a arte moderna e o desconhecimento dos novos códigos visuais, bem como os interesses filantrópicos dos empresários ao fundar os primeiros museus de arte moderna brasileiros. Por fim, trataremos de especificidades quanto ao acesso à arte no país, notadamente relativas aos problemas com a educação da população.

Para complementar a pesquisa bibliográfica, foi realizada uma entrevista com o público de uma exposição de arte em Brasília. O Apêndice será destinado aos resultados dessa entrevista, que foi realizada por meio de aplicação de questionário a um universo de 50 visitantes da exposição *Aleijadinho e seu tempo: Fé, Engenho e Arte*, aberta ao público de abril a junho de 2007 no Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília.

CAPÍTULO 1. A VISIBILIDADE DA ARTE NA ITÁLIA DOS SÉCULOS XV E XVII

O *Quattrocento* é o período inicial para o estudo do acesso à arte, tanto por ser o momento em que as inflexões pessoais dos espectadores erigiam a apreciação da arte, como também por montar a estrutura do comércio de obras de arte que influenciaria toda a Idade Moderna. Estrutura que seria responsável por uma intensa produção artística que ocupava os espaços públicos e privados das cidades e principados mais influentes.

A presença de pinturas e esculturas nas áreas públicas das cidades italianas atendia a uma finalidade institucional religiosa, e o público que freqüentava igrejas ou cruzava as ruas e praças somente se interessava pelo que as imagens representavam como culto. Um outro tipo de interesse, ligado a um valor artístico que começava a ser atribuído aos objetos, crescia entre a classe dos patrocinadores ou mecenas privados. Grande parte da encomenda aos artistas se destinava aos espaços domésticos dos mecenas. Estabelecia-se, desse modo, uma distinção entre uma minoria que consumia obras de arte (para si e para doação às ordens religiosas) e a maioria que desempenhava um papel como público funcional.

Abordaremos, neste capítulo, as transformações ocorridas nos espaços de visibilidade das obras de arte a partir do século XV, notadamente durante os períodos correspondentes ao Renascimento e ao Barroco na Itália. Os lugares onde eram apresentadas e/ou guardadas as obras tinham uma relação direta com a difusão social da arte e, portanto, com a restrição ou ampliação do acesso e com a definição daqueles que compunham o público da arte.

Serão comentadas algumas questões relativas à visibilidade da produção artística, tais como a presença da arte nos espaços públicos e privados dos principados e cidades-república, aspectos da configuração do público da arte, a realização das primeiras exposições públicas na Roma Barroca e seus efeitos na ampliação do acesso à arte.

1.1. O acesso no *Quattrocento*, entre o público e o privado

Desde a Idade média, tornar acessíveis as obras de arte era um dos meios da Igreja Católica difundir a doutrina religiosa para a população. Nesse

sentido, dispor afrescos e esculturas em espaço público era tornar acessível a Bíblia e a vida dos santos, caracterizando como objetivo religioso da arte o de “contar uma história de maneira clara para os simples, e facilmente memorizável para os esquecidos”³.

Mas nem toda obra de arte era encomendada para ter alcance amplo e popular. Os mecenas privados não estavam preocupados com uma extensa divulgação das obras que pertenciam a suas coleções. Nesse sentido, o acesso à arte do Renascimento é, por vezes, considerado irrestrito em função de fins institucionais da Igreja, mas percebe-se que um público exíguo era que, de fato, podia deter tempo e atenção à maioria das grandes obras daquele período.

Podemos considerar dois aspectos para entender o que orientava a escolha dos lugares a que se dirigiam as obras de arte naquele contexto. Surgia, por um lado, a figura do cidadão renascentista, preocupado com a organização da cidade e que, por isso, investia na decoração de igrejas e construção de palácios. Por outro lado, a afirmação do *status* social perante os semelhantes e a possibilidade do deleite estético impelia os clientes da arte a formar coleções de arte particulares. Embora o espaço público exibisse importantes exemplares da arte renascentista, era no interior dos palácios que, de fato, podia ser encontrada a maioria das obras da pintura e escultura do período conhecido como Renascimento.

O acesso à arte do *Quattrocento* acompanhava as novas relações desencadeadas pelo humanismo, sobretudo baseadas na noção do *homem público*⁴. Esse novo personagem promovia uma interação entre o público e o privado por meio do patrocínio das artes, inaugurando a estrutura do mecenato privado. A construção de igrejas e palácios, além de enriquecer o patrimônio urbano, se articulava aos interesses privados dos mecenas. Em Florença, por exemplo, a ascensão econômica e política de algumas famílias se deveu ao enriquecimento da classe de mercadores e à visibilidade de seus nomes no patrimônio público. É o caso da família Medici e seu mecenato das artes integrado à propaganda do poder. Como lembram os historiadores da arte

³ Baxandall, 1991, p.50.

⁴ Esse conceito agrega as transformações culturais ocorridas no Renascimento, destacando a afirmação renovada do homem, dos valores humanos nos vários domínios, desde as artes até a vida diária. (Garin, 1991).

Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, “exemplo clássico de patrocínio renascentista é dos Medici em Florença (...) [que] representou a sanção pública da autoridade política que, de fato, ainda não tinham”⁵.

O patrocínio das artes, para grande parte dos mecenas, se conjugava ao interesse pela fama póstuma. Assim, os cidadãos ricos e ilustres das cidades-república consideravam as doações às ordens religiosas como uma maneira de conciliar seus rendimentos financeiros com a crítica favorável de seus concidadãos. Mesmo nas esculturas para as capelas familiares, a devoção religiosa estava longe de ser o motivo mais importante por trás das doações de arte à Igreja.

Havia inúmeras diferenças entre as configurações políticas da Itália, o que gerou exemplos variados das interações entre o público e o privado, e, portanto, da própria existência do *homem público*. No caso de Gênova, os aristocratas e mercadores ricos restringiam muitas áreas da cidade para seu uso exclusivo. Ao contrário de utilizarem a decoração pública como meio de publicidade, as classes abastadas genovesas preferiram privatizar a cidade. Segundo o historiador Peter Burke, era como se tivesse faltado ao humanismo genovês a importância que teve em Milão, Veneza e Florença.

Com ruas e praças interditadas para a população em geral, as famílias ricas genovesas consideravam-se donas de uma cidade com 85 mil habitantes. Esse comportamento, destaca o historiador Peter Burke, não era uma exclusividade de Gênova, e pode ter ocorrido em outras partes da Itália.

A questão não é que o direito virtual de ser dono da cidade fosse exclusivo dos patrícios de Gênova, pois há paralelos em Veneza, Roma e outros lugares. Contudo, esse imperativo territorial era ainda mais forte ou pelo menos mais bem documentado ali.⁶

O caráter privado do uso do espaço da cidade renascentista, que parece ter sido comum, aponta para outras questões acerca do acesso à arte. Se considerarmos que o espaço público, ou seja, um conjunto de lugares “aberto a quaisquer pessoas”⁷, não existia tal como o conhecemos contemporaneamente, o que podemos supor sobre a visibilidade das obras de

⁵ Argan e Fagiolo, 1992, p.132.

⁶ Burke, 2006, pp. 164-165.

⁷ Segue o restante da definição do verbete *público*: “3. que pertence a todos; comum < lugar p. > p.opos. a *privado* 4. que é aberto a quaisquer pessoas” (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001).

arte que se encontravam em espaço público, ou seja, igrejas, palácios, afrescos, tabernáculos e dramas sacros? Provavelmente, mesmo as obras e eventos artísticos que ocupavam as ruas de uma cidade não eram vistas pela totalidade dos habitantes.

Vejamos de que forma essa arte era promovida em espaço público e que tipo de acesso era possível às pessoas naquele contexto. De modo geral, a pintura e a escultura 'públicas' eram destinadas à decoração das igrejas. Assim como na iconografia da Idade Média, os temas religiosos eram predominantes na arte do *Quattrocento*. Além de uma ilustração da história do cristianismo, da Igreja e dos dogmas, a imagem sacra integrava-se ao culto do espectador, estando ela nas paredes e altares ou, como ocorrera nas construções góticas, estando representada nos vitrais e nas fachadas.

Os painéis de altar, pintados sobre madeira, ocupavam a parte superior da mesa de altar e ficavam diante do padre. Os afrescos ofereciam uma visibilidade maior para o público, visto que tinham maiores dimensões que os painéis. Além disso, a posição do padre na missa impedia que os fiéis vissem as imagens de menor formato. Visto que o padre ficava de costas para a congregação, ele ocultava parte dos painéis (Ilustrações 01 e 02)⁸. Em conseqüência, o formato destes foi alterado ao longo dos anos para retábulos mais compridos e com a parte central mais alta que as laterais.

De qualquer modo, as imagens do altar eram de pouca visibilidade para os fiéis. Como mostra a Ilustração 02, o altar era freqüentemente cercado, alijando o público para um espaço recuado na igreja e sendo possível, somente para o padre e seus assistentes de missa, ver as imagens presentes no altar.

Não só a interdição dentro da igreja, mas também a restrição à entrada da população é um dos pontos a se considerar. Com a informação de que no século XVII, das três igrejas jesuítas em Roma, duas, a de *San Vitale* e a de *Santo Stefano Rotondo*, eram exclusivas para os noviços da ordem religiosa, e apenas a *Gesù* era destinada ao culto público⁹, é possível supor que parte das pinturas e esculturas de algumas igrejas nunca tenha sido vistas pela maior parte da população de sua época.

⁸ Embora o capítulo se concentre no Renascimento italiano, as ilustrações 01 e 02 são reproduções de pintura flamenga. A tendência realista da pintura flamenga já no século XV documentava aspectos sociais da época, sendo útil como fonte histórica.

⁹ Haskell, 1997, p.119.

Outro exemplo desse acesso restrito aos locais sagrados era o retiro espiritual, atividade comum para a aristocracia, a alta burguesia e o clero. O ciclo de afrescos pintados por Fra Angélico no Convento de San Marco serve de referência para o uso da pintura como instrumento para meditação. O afresco *A Anunciação* (Ilustração 03) foi pintado em uma das celas do convento, em que os monges da ordem dos dominicanos e devotos costumavam recolher-se na clausura. Nesses casos, o espectador contemplava sozinho a imagem.

Fora da igreja, eram comuns outros veículos da imagem sacra na cidade, como o tabernáculo. Consistia em uma espécie de tenda que abrigava uma pintura ou uma escultura e podia ser colocado nas ruas, em pontos estratégicos para passagem de pedestres. Grandes artistas foram empregados na realização de imagens de tabernáculos, e possivelmente seus trabalhos eram vistos pelos transeuntes em geral, inclusive mecenas e artistas. O tabernáculo tornou-se um meio não só de difundir a um público amplo muitas pinturas do Renascimento, mas também algumas soluções plásticas. Em Florença, um dos mais famosos tabernáculos estava no *Canto de' Carnesecchi*, situando-se no cruzamento de algumas ruas que levavam à *Piazza de Santa Maria Novella*.

A apresentação hierática e estática da Virgem e a rígida simplicidade geométrica da composição foram supostamente realizadas para funcionar desde longe - o efeito de escorço do trono pelo sistema de perspectiva de ponto de vista único deve ter sido iniciado quando essa imagem foi vista pela primeira vez da rua.¹⁰

O tabernáculo da Virgem Maria entronada (Ilustração 04) foi pintado por Domenico Veneziano por volta de 1440 e utilizava a perspectiva linear para integrar a imagem sacra ao local, fazendo convergir os olhares daqueles que estivessem posicionados em diferentes ângulos na entrada do tabernáculo.

Também em espaço público eram realizados os dramas sacros. Organizadas por artistas, montadas principalmente em Florença, essas dramatizações encenavam os mesmos episódios da pintura religiosa e, com pouca verbalização, se assemelhavam a *tableaux vivants*¹¹. Nesses

¹⁰ Dunkerton *et al.*, 1991, p.77. [Tradução da Autora].

¹¹ Os *tableaux vivants* apresentavam, como se fossem pinturas vivas, encenações sem movimento e sem verbalização. Existiram principalmente no século XVIII, mas Baxandall faz a analogia do *tableau vivant* com os dramas sacros do Renascimento, em razão da trajetória

espetáculos, os artistas utilizavam muitos recursos cênicos para criar a ilusão de vôo para os personagens divinos, como discos rotativos, suspensão dos atores por cordas para subir e descer de nuvens de madeira, e efeitos luminosos.

Há uma possível relação entre esses dramas sacros e a pintura florentina do *Quattrocento*, segundo o estudioso do Renascimento italiano Michael Baxandall, como se os *tableaux vivants* fossem traduzidos para o meio pictórico. Pelo fato de terem um público extenso, esses espetáculos de rua teriam criado convenções no modo de olhar as cores, os personagens, os arranjos dos grupos. Também seriam uma fonte para os pintores elaborarem a composição, especialmente ao representarem o agrupamento de personagens sugerindo um evento dramático. A ilustração 05 reflete essa organização de grupos de poucos personagens que, como Baxandall afirma, são “estáticos de maneira a sugerir relações móveis entre eles sem negar sua imobilidade efetiva”¹².

Multidões eram mobilizadas pelo interesse nos dramas sacros, assim como pelo de desfiles carnavalescos. Também esculturas diversas decoravam as praças. A população urbana que circulava em uma cidade como Florença se deparava com a produção artística cotidianamente, mas para essas pessoas “o interesse (...) pelos empreendimentos artísticos terá sido de ordem mais religiosa e paroquial do que puramente artística”¹³. Ou seja, os processos e descobertas dos artistas em relação à perspectiva e ao naturalismo, entre outros aspectos da Representação, não eram partilhadas por todos que viviam no período do Renascimento. A proximidade física dessas pessoas com as obras de arte não gerava um envolvimento concreto com a vida cultural do período. Não havia um interesse universal pela arte, nem a cidade inteira se entusiasmava pela preparação de uma pintura ou escultura. As divisões de classe eram rígidas e o patrocínio e a apreciação de arte eram atividades de uma minoria.

histórica de algumas procissões religiosas, que eram montadas desde a Idade Média, e reuniam um numeroso grupo de pessoas que ficava imóvel em uma espécie de composição cênica.

¹² Baxandall, *op.cit.*, p.72.

¹³ Hauser chega a afirmar que a maioria não tinha a mais vaga idéia da diferença qualitativa entre Leonardo e seus contemporâneos. (Hauser, 2003, p.319).

A maior parte da pintura e da escultura produzida no Renascimento estava muito além dos recursos da maioria da população. Havia somente dois círculos de consumidores da arte, todos pertencentes às ricas e distintas famílias da alta burguesia ou da aristocracia. Esses consumidores de arte faziam parte de uma elite intelectual e latinizada que estava associada ao movimento humanista e neoplatônico¹⁴. Cabe destacar que, no período estudado, quase que a totalidade das classes ricas era escolarizada. Como destaca o historiador Jean Delumeau, a Idade Média tinha sido mais abrangente socialmente para os educandos do que o Renascimento, que promoveu uma aristocratização da cultura e dos meios intelectuais¹⁵.

Com o passar do tempo, os consumidores de arte passaram a receber uma orientação humanista para as encomendas de arte, dando preferência a temas mais complexos para a pintura, concentrando-se em questões literárias e históricas que exigiam mais conhecimentos por parte do público do que as passagens bíblicas mais conhecidas. E, além da escolha de temas, os humanistas influenciavam a definição de estilos e artistas para a realização das obras.

Pois os *literatti* humanistas, agora, não só são considerados a autoridade absoluta em todas as questões iconográficas de importância histórica ou mitológica, mas também começam a especializar-se em questões de natureza formal e técnica.¹⁶

Os artistas passaram a depender da definição dos temas apropriados, tarefa que os humanistas destituíram das guildas, que tinham sido a autoridade até então¹⁷. Do *Quattrocento* ao Barroco, a preocupação dos mecenas com os

¹⁴ Predominou, no Renascimento italiano, a reinterpretação do Neoplatonismo feita pelos grandes teólogos da Idade Média. Um dos aspectos importantes desse pensamento filosófico, e que se refere à nova formação humanista das classes ricas, é a concepção dos estágios do Conhecimento. Desde o estágio mais baixo (do conhecimento particular sobre a qualidade física das coisas) até o mais alto (a apreensão total das coisas mediante os estatutos universais, como leis e cânones), a diferença entre o tutor e o pupilo é justamente a vastidão do conhecimento do primeiro. (Routledge Encyclopedia of Philosophy, 2000, p. 624-625).

¹⁵ Enquanto o ensino medieval se destinava a preparar clérigos de suficiente competência, a educação humanista visava à formação intelectual dos príncipes e burgueses ricos, constantemente defendida pelos tratados da época, o que provocou uma escolarização quase maciça das classes superiores. (Delumeau, 1994).

¹⁶ Burke, *op.cit.*, p.186.

¹⁷ “Os artistas submetem-se ao julgamento deles [os humanistas] em assuntos que, anteriormente, só a tradição e os regulamentos das guildas eram guias autorizados, e a nenhum leigo era consentido o direito de emitir opinião”. (Hauser, *op.cit.*, p.321).

temas da pintura e escultura ficaria a cargo de amigos de conhecimento mais vasto, *amateurs* e *virtuosi*, quando eles mesmos não o fossem¹⁸.

O colecionismo era um dos aspectos da cultura de restrições promovida pelos mecenas italianos. Como declara o historiador da arte Arnold Hauser, o mundo dos *amateurs* restringia-se a mundo masculino, por excelência.

A Renascença é uma época masculina; mulheres como Lucrecia Bórgia (...), ou mesmo Isabella d'Este (...), e que não só teve uma influência estimulante sobre os poetas de seu *entourage* mas também, ao que parece, foi uma conhecedora de artes plásticas, são exceções.¹⁹

Se, inicialmente, essa elite cultural encomendava obras principalmente para igrejas e mosteiros, posteriormente voltou-se, sobretudo, para os fins particulares, criando uma cultura domiciliar em que a arte era fundamental.

O interesse privado pela arte possibilitou a formação e o desenvolvimento de coleções particulares, tanto de arte religiosa quanto de secular. Essas coleções eram montadas para decorar os palácios residenciais, mas moviam outros interesses além do prazer estético: o prestígio, o desejo de brilhar e de tornar perene a lembrança do próprio nome são aspectos tão, ou mais, importantes em toda essa atividade artística quanto satisfazer as necessidades puramente estéticas²⁰.

A Ilustração 06 apresenta um conjunto de afrescos que decoram a Capela do Palácio Medici-Riccardi, pintados por Benozzo Gozzoli. Além de afrescos, a decoração domiciliar de um palácio renascentista costumava ser constituída de pinturas de cavalete, juntamente com tapeçarias, mobiliário, trabalhos de ourivesaria, esculturas, bordados e armaduras. A preocupação devocional refletia-se principalmente na presença dos retábulos móveis e oratórios, mas não predominava por todo o palácio. O desejo de usar a arte para ostentar o luxo ocupava qualquer superfície, desde as paredes até o teto. Elementos que incluíam cores e efeitos de marmorizado, de imitação têxtil, entre outros, ornavam colunas, molduras de janelas e lareiras. Os padrões de fauna e flora começaram a ser substituídos por motivos clássicos, como os

¹⁸ Haskell cita alguns casos em que personagens ilustres se dedicavam ao serviço de orientação na escolha de temas e artistas na decoração de palácios, como Cassiano dal Pozzo e sua influência no gosto do amigo cardeal Francesco Barberini. Já Maffeo Barberini (papa Urbano VIII) tinha mais independência para decidir pelo tema e artista que iria contratar. (Haskell, 1997).

¹⁹ Hauser, *op.cit.*, p.317.

²⁰ *Idem, ibidem.*

putti, com a popularidade da descoberta de afrescos romanos a partir da metade do século XV.

A tapeçaria era extremamente valorizada na decoração de palácios. Com preços mais elevados do que a pintura, a tapeçaria se oferecia também como modelo para padrões de ornamentação, de folhas e flores para o plano de fundo de muitas pinturas, e também de ornamentos incluídos nas vestimentas dos personagens.

Os aposentos, de maneira geral, possuíam imagens correspondentes às funções de cada local. Generalizam-se alguns motivos adequados aos cômodos: retratos da família ou alegorias de conteúdo moral ou edificante como as inspiradas na obra *Trionfi* de Petrarca (no tocante à vitória da Virtude sobre a Paixão) se enquadravam ao ambiente do casal, enquanto que cenas de antepassados ou de batalhas ocupavam a sala para receber os convidados. Não somente o tema de caráter elevado e a qualidade técnica da obra eram considerados para a decoração de um ambiente da casa. Era indispensável haver uma representação do tema que fosse adequada ao lugar a ser ocupado pela tapeçaria ou pintura²¹.

O tamanho das obras encomendadas, principalmente quando se tratava de pintura, constituía grande preocupação dos colecionadores. As coleções de arte eram montadas sob medida: os quadros encomendados correspondiam a medidas tiradas dos espaços reservados para a decoração de cada cômodo. Os quadros que cobriam as paredes de uma sala, por exemplo, atendiam a uma preocupação com a simetria dentro do local em que seriam colocados. Muitas vezes, eram incrustados na própria parede.

Muito freqüentemente solicitava-se ao artista que pintasse quadros aos pares e verifica-se, através de muitos exemplos, que essa preocupação com a função decorativa e arquitetônica da pintura influía tanto na composição quanto na dimensão dos quadros.²²

Além dos quadros, a pintura estava presente em mobília, conforme mostrado pela Ilustração 07. Arcas pintadas e esculpidas – os *cassoni* - e

²¹ Em carta de Fruoxino, agente dos Médici, Giovanni recebeu informação sobre tapeçarias que seu agente encontrara no mercado de Antuérpia. Uma tapeçaria, em especial, narrando a história de Sansão, apresentava um excesso de cadáveres, e a aquisição foi descartada, embora a tapeçaria tivesse medidas adequadas e fosse bem trabalhada (Gombrich, 1990, p.61).

²² Haskell, *op.cit.*, p.26.

outros objetos do cotidiano, como pratos dados de presente a senhoras no período após o parto – os *dischi da parto*- que, confeccionados por artistas menos requisitados, apresentavam temas com avisos morais, enaltecendo valores como o da fidelidade. Havia ainda os vasos de cerâmica, bem como peças antigas (jóias, esculturas, etc), que assumiam importância à medida que as descobertas de antiguidades se intensificavam²³.

Outro tipo de pintura encontrado nos espaços privados, principalmente nos principados, eram os retratos, que representavam os patrocinadores da arte²⁴. Por meio dos retratos, oferecidos como presentes, travavam-se contatos diplomáticos entre as cortes, assumindo a função de apresentação, ou negociação conjugal, ou simplesmente como um registro da autoridade do retratado.

Alguns palácios possuíam um *studiolo*, quarto reservado para atividades de caráter erudito, em que círculos de nobres compartilhavam a apreciação dos objetos artísticos e das jóias colecionadas, além da promoção de recitais de poesia e audição de música entre os iguais do círculo social de patronos de arte. Uma atividade para decifrar enigmas de uma arte erudita, representada pelas pinturas alegóricas cobertas por cortinas, demonstrava o grau máximo de restrição a que estava submetido o público do *studiolo*.

Se o gosto e a apreciação da arte caracterizavam-se como atividades privadas de uma elite cultural, observa-se que, paralelamente, a gravura produzia um fenômeno popularizante das imagens de arte. Por meio da gravura, reproduções das pinturas feitas para as coleções começavam a ser veiculadas para um público cada vez mais amplo.

As pinturas (...) não eram vistas em toda parte durante o Renascimento. Pertenciam mais ao circuito 'privado' do que ao 'público'. Contudo, um público maior tinha a possibilidade de ver versões gráficas de algumas delas, sobretudo as gravuras feitas por Marcantonio Raimondi, a partir de Rafael. A obra de arte já ingressara na era da reprodução mecânica.²⁵

²³ O interesse pela antiguidade já existira em períodos anteriores: “muitas renascenças ocorreram na Europa Ocidental, durante o reinado de Carlos Magno no início do século IX e sob Frederico II no século XIII”. (Beck, 1999).

²⁴ Gombrich comenta que, no retrato, o patrono tornara-se o protagonista da pintura, em substituição ao papel secundário que tivera nas cenas religiosas. (Gombrich, *op.cit.*, p.52).

²⁵ Notamos que, para Burke, o papel da gravura se restringiu a popularizar imagens de arte, não desencadeando ainda uma transformação da aura das obras como ocorreria na modernidade.

Desde o fim da Idade Média, as artes gráficas já representavam para as classes médias o que eram as iluminuras para os príncipes. As estampas se tornaram independentes do livro, passando à forma de folhas volantes ilustradas, baratas e vendidas nas feiras e adros das igrejas, muito usadas pelas classes populares para decoração doméstica (Ilustração 08). No Renascimento, os ateliês de reprodução gráfica de grandes artistas copiavam os seus quadros, tornando as gravuras mercadorias de grande aceitação. Uma profusão de reproduções de pintura se estenderia por toda a Europa a partir de então, influenciando muitos estilos e artistas e formando o olhar de um público mais heterogêneo.

A reprodução da pintura dos grandes mestres circulava para além dos palácios não só por intermédio da gravura, mas também de imagens pintadas em artesanato religioso, como peças de altar para igrejas e relicários de beira de estrada²⁶. Também era comum divulgar obras dos pintores famosos em objetos feitos em cerâmica, entre eles vasos e pratos decorativos, decorados com cenas de mitologia clássica e história antiga e se destinavam a patronos ricos e às lojas de boticários²⁷. A diferença estava na qualidade e acabamento superiores para os objetos destinados aos segmentos ricos.

A extensa divulgação das imagens e a repercussão do nome dos autores contribuíram para a fama de vários artistas ao longo do Renascimento. Mas como lembra Arnold Hauser, a popularidade de Leonardo da Vinci, que atraiu multidões para ver um cartão²⁸ exposto publicamente durante dois dias, e dos demais artistas

não era conferida ao artista como tal, mas sobretudo à personalidade publicamente empregada, que participava em competições, expunha suas obras, preocupava as comissões de guildas e atraía as atenções meramente pelas características incomuns de sua profissão.²⁹

A desigualdade social das cidades e principados do Renascimento impossibilitava a apreciação coletiva da produção artística da época. O

²⁶ Burke, *op.cit.*, p.184.

²⁷ *Idem, ibidem.*

²⁸ Trata-se dos cartões (esboços) que Leonardo da Vinci realizou para a decoração da Sala do Conselho do Palácio Municipal de Florença, notadamente para a pintura da 'Batalha de Anghiari'. Iniciados em 1503, esses cartões foram alvo de uma disputa famosa entre Leonardo e Michelângelo, visto que os dois teriam que pintar afrescos em paredes de uma mesma sala. (Luz, 2005, p. 24-25).

²⁹ Hauser, *op.cit.*, p.319.

analfabetismo e a pobreza da maioria da população inviabilizavam o prazer estético para essas pessoas por imagens de arte. Nessa lógica, a arte passava a depender de um deleite reservado, de um gozo aristocrático próprios da concepção do humanismo, que mais do que se dirigir a toda a humanidade, idealizava modelar o homem perfeito³⁰.

1.2. As primeiras exposições de arte públicas

As pinturas das coleções particulares italianas só conheceram uma exposição pública em fins do século XVII. Esse processo teve como cenário a cidade de Roma, que se tornara o centro da produção artística daquele período. Veremos adiante as condições para a ampliação do acesso do público, bem como alguns desdobramentos desse processo.

As pinturas encomendadas pelos nobres ou comerciantes ricos para o espaço privado tardaram em sair de seu confinamento, apesar da mobilidade da pintura em tela, que foi possível graças ao desenvolvimento da tinta óleo já no século XV. Dois séculos depois, essa tecnologia modificou o lugar do quadro nas galerias particulares, ambientes que se proliferaram entre a aristocracia. O fato de um quadro poder sair da parede permitiu uma mobilidade de cunho comercial que, no século XVII, conduziu ao surgimento dos *marchands*³¹.

Os quadros eram comprados, vendidos, legados, trocados e submetidos à especulação com uma rapidez tão vertiginosa que muitas vezes os biógrafos, na época em que escreviam seus textos, não consideravam necessário especificar a quem pertenciam as obras dos pintores.³²

Os colecionadores, de maneira geral, passaram a valorizar não mais a unidade temática de seus quadros, mas, sob a pressão de serem reconhecidos como entendedores de arte, tinham como propósito reunir obras de determinados artistas. Segundo o historiador da arte inglês Francis Haskell, a busca por um acervo de obras que tivessem entre si afinidade de estilos caracterizou o pensamento dos colecionadores do século XVII, sendo decisivo

³⁰ Hautecoeur *apud* Mello, 2004, p.30.

³¹ O termo *marchand* será aqui utilizado para designar os comerciantes de arte da época, que dependiam de outras atividades econômicas além da venda de quadros.

³² Haskell, *op.cit.*, p.27.

para uma “concepção não-dogmática da arte [que] permitiu uma liberdade de experimentação e de invenção muito revigoradora”³³.

Com trajetória diferente de outras cidades e principados, Siena há muito se distanciara das inovações da pintura do Renascimento, bem como do impulso colecionador e privatizador. Um abade sienense daquela época comentou que o legado dos mestres da pintura sienense eram acessíveis nas igrejas, e o dos mestres florentinos, ao contrário, só podiam ser vistos por um público reservado. Os “melhores produtos da pintura de Siena eram todos acessíveis ao público, enquanto o mesmo não se dava com a pintura florentina”³⁴.

A idéia de expor publicamente as obras de arte seria aplicada em Roma anos mais tarde. Desde o início do século XVII, Roma se configurara como a mais influente cidade da Europa, em decorrência de ser capital do mundo católico e, com isso, concentrar a grande riqueza dos estados pontifícios. A cidade se tornou referência para as artes, repleta de praças e monumentos públicos, fontes, palácios e igrejas ricamente decorados, como fruto do patrocínio dos papas e de seus cardeais. Passou a atrair uma multidão de turistas para a cidade (Ilustração 09), que compravam quadros e ajudavam a consagrar o barroco romano como estilo internacional.

Como resultado de sucessivas crises econômicas, a cidade enfrentou uma séria mudança na estrutura do mecenato que durava desde o *Quattrocento*. A pouca disponibilidade dos mecenas, muitos dos quais tinham sido cardeais destituídos ou arruinados com a morte do papa Urbano VIII, levou os artistas a trabalharem sob a orientação dos *marchands*, que dependiam de outras atividades econômicas além da venda de quadros e, por isso, tinham uma péssima reputação entre os artistas e o público. Como explica Haskell, o comerciante realizava uma atividade considerada degradante ao misturar

³³ No início do século XVII, o marquês Vincenzo Giustiniani “sentia tão grande admiração por Caravaggio que, quando um retábulo desse artista foi rejeitado sob pretexto de não caber no local para o qual fora pintado, ele o adquiriu para sua galeria e pendurou-o entre uma série de quadros que haviam sido reunidos mais por uma afinidade de estilo que por uma coerência temática”. (Haskell, *idem*, p.26).

³⁴ A crítica do abade continua: “Tudo o que fizeram de melhor os pintores sienenses acha-se aberto ao público naquelas igrejas; (...) Em Florença não é assim; nenhum quadro de Da Vinci, de Buonarroti, de Rosso se vê em público; nenhuma das mais belas obras de Andrea ou de Frate; pouco também dos demais, que mantém o crédito da escola” (Castelnuovo, 2006, pp.186-187).

negócios diversos com a venda de quadros, como se estivesse aviltando as artes.

Esse novo esquema de produção artística influenciou a formação de novos consumidores de pintura. Por ser uma atividade bastante lucrativa, cresceu o número de *marchands*; com isso, mais quadros a preços mais baratos permitiam que novos segmentos comprassem pinturas.

O número cada vez maior de consumidores, italianos ou de outros países da Europa, e a oportunidade de lucro direcionava as encomendas dos *marchands* aos artistas (imagens de santos, sobretudo). Os estrangeiros que chegavam em Roma e aproveitavam para comprar quadros, achavam mais fácil tratar com os comerciantes do que com os próprios pintores, considerados como caprichosos e indignos de confiança.

As feiras realizadas em datas comemorativas se tornavam um evento importante para o comércio das artes³⁵. Montadas para acompanhar as festividades religiosas dos dias consagrados aos santos, as feiras tinham espaços para exposição e venda de quadros. Os quadros ficavam expostos em bancas, ao lado de artesanato religioso, e eram negociados pelos próprios artistas ou pelos *marchands*. Os artistas menos conhecidos, em geral paisagistas e pintores de gênero, eram os principais expositores. Os quadros, sobretudo pintura de gênero e paisagens, ficavam expostos para um grande público que participava das procissões e das festas. Tratava-se de um público heterogêneo, que reunia desde fiéis até artistas e *connaisseurs* em busca de obras de qualidade.

Além das feiras, a Roma do final do século XVII proporcionou as primeiras exposições públicas de coleções de arte na Itália. Vistas como oportunidade de artistas conhecerem obras inacessíveis ou de engrandecer alguma festa religiosa, as exposições públicas eram realizadas nos pátios das igrejas. A fachada da igreja era revestida de tapeçarias, bem como as casas

³⁵ É interessante destacar que a Holanda, no mesmo período, realizava a venda de quadros também em feiras. A pintura era muito consumida por uma ampla classe média. A grande oferta de pinturas reduzia os preços e permitia que muitos pudessem adquirir um grande número de quadros de paisagens e costumes, além de retratos. Disse um viajante inglês que visitou Amsterdã em 1640: “Quanto à arte da pintura e ao gosto do povo por quadros, acho que nenhuma gente os supera, e no país tem havido muitos homens excelentes nesse ofício (...) todo mundo se esforça para enfeitar suas casas, especialmente a sala da frente ou da rua (...) Açougueiros e padeiros não ficam muito atrás em suas lojas, que são belamente decoradas” (Slive, 1998, p.05).

em redor, preenchendo a rua com as cores e o luxo das tapeçarias e o pátio interno com a importância dos quadros. Pela primeira vez, as coleções particulares eram abertas para um público bem diferente dos círculos privados³⁶.

A partir da década de 1650, eram realizadas quatro exposições regulares por ano, nos meses de março, julho, agosto e dezembro, além das diversas mostras ocasionais montadas em eventos especiais ou organizadas por algum mecenas ou artista. Obras de mestres consagrados era a principal atração dessas exposições, cuja decoração era composta por obras de artistas sem notoriedade, tapeçarias e estandartes. O fato de pinturas contemporâneas serem expostas próximas as dos mestres antigos oferecia uma boa publicidade para os artistas que queriam tornar seus nomes conhecidos.

A organização de algumas das exposições nos mosteiros e igrejas mais célebres ficava a cargo de famílias ricas, e logo promoveu grandes competições entre elas em nome do prestígio. A concorrência também existia por parte dos emprestadores de quadros, que desejavam exclusividade ao expor suas coleções. Em 1668, a família Rospigliosi foi incumbida de organizar a exposição no mosteiro de *San Giovanni Decollato*. A família conseguiu, por meio do poder e prestígio que tinha na época, reunir uma série de obras-primas para a decoração da fachada da igreja, do cemitério, da praça e das ruas. Foi a oportunidade de um amplo público ver obras de Ticiano, Corregio, Paolo Veronese, Parmigianino, dos Carracci, Domenichino, Guido e Guercino.

Os quadros, doravante, eram mais acessíveis e oferecidos à vista de todos: não mais confinados ao altar ou ao palácio familiar, eram agora dependurados fora das igrejas nas ocasiões cerimoniais, mostrados nas paredes dos claustros em dias específicos do ano, atraíam o público às lojas dos comerciantes, eram comprados, vendidos, trocados, criticados e comentados.³⁷

As exposições públicas contribuíram para uma nova relação da sociedade com a arte. A visibilidade das obras permitiu que mais pessoas reconhecessem uma importância além da religiosa para a produção artística

³⁶ As exposições não eram movidas pelos mesmos objetivos: em uma festividade de 1607, a exposição foi realizada sob pressão dos pintores, que conseguiram convencer o duque de Mântua a emprestar e exibir ao público a *Morte da Virgem* de Caravaggio. Na festa de São Bartolomeu, o objetivo era honrar o santo e seus devotos com um grande espetáculo decorativo. (Haskell, *idem*, p.210).

³⁷ Cf. anterior, p.215.

italiana, de seu legado histórico. Passou a ser comum ver, em Roma, artistas e estudantes estrangeiros desenhando pelas ruas, e seus trabalhos expostos nas lojas dos *marchands*.

Mais pessoas passaram a se interessar por pintura e, diferente dos mecenas ricos, abriram o caminho para um novo gosto. Chamados de *huomini di stato mediocre e di stato basso* (homens de condição medíocre ou baixa), clérigos, médicos, comerciantes e advogados fora das mais altas esferas da sociedade tornaram-se os novos consumidores de arte. Compravam basicamente pinturas devocionais, produzidas em série nos ateliês dos pintores de sucesso, ou pelos jovens artistas recém-chegados a Roma. Essa nova classe de mecenas passou a acolher a bambochata (*bambocciate*), uma pintura de gênero em pequeno tamanho, que representava cenas do cotidiano e que teve como origem as pinturas de Pieter van Laer, artista holandês que residia em Roma. Como mostra a ilustração 10, os protagonistas da bambochata eram homens comuns durante o trabalho ou o lazer, tendo como cenário não a grande cidade dos humanistas e dos turistas, mas o campo nos arredores de Roma. Os pobres, em vez dos personagens ricos e poderosos ou santos, ganhavam proeminência ao serem representados.

Essa mudança radical no comércio das artes criava um choque para o gosto da elite cultural. Primeiro, porque a bambochata pertencia a um estilo realista que não fora aceito em Roma até então, visto que o mecenato aristocrático exercia resistência a uma escola realista. Depois, por que democratizavam o consumo de obras de arte. Mesmo que fosse considerada um deplorável fenômeno pelos tradicionais amantes da pintura, a bambochata rapidamente se difundiu pela sociedade romana, sendo consumida inclusive por membros das altas esferas.

Embora alguns artistas fossem predecessores da inserção de personagens baseados em pessoas comuns, como Bassano e Caravaggio, foi a bambochata que inaugurou uma atitude nova na pintura italiana, ao fugir da hierarquia dos temas tradicionais, tão cara ao projeto humanista. A polêmica se referia ao estilo e ao público: por um lado, o problema do 'mau gosto' atribuído ao realismo; por outro, a participação de uma classe média na aquisição e apreciação de pintura causava um desconforto para os que consideravam-nas atividade para poucos.

Dois séculos depois, as bambochatas rendiam críticas para o círculo de especialistas. O pintor inglês John Constable reclamava da escola liderada por Pieter van Laer, principalmente dos seguidores Both e Berghem, que, a seu ver, nada mais fizeram do que misturar o gosto italiano ao holandês, resultando em um “estilo bastardo de paisagem”. Para Constable, as bambochatas nem criavam atmosfera, nem revelavam sentimento poético, apesar de uma execução técnica correta. A partir dos critérios do século XIX e a sua autoridade de especialista, Constable chegou a indicar para um dos ouvintes de uma palestra, um rico colecionador de obras de arte, que queimasse as bambochatas de sua coleção³⁸.

A exposição pública de obras de arte e a ampliação social de consumidores produziram um efeito irreversível na história da arte. Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, o processo de autonomização da arte, que modificou o sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens artísticos, se deveu a algumas transformações, entre elas: a formação de um novo público, mais extenso e mais diversificado, “capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica, mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo”³⁹.

Evidentemente, se iniciava um processo polêmico entre a elite cultural, que se reservava a autoridade de apreciação e julgamento da arte, e os segmentos favorecidos pela mobilidade social. O elitismo do acesso à arte do Renascimento e do Barroco encontrava oposição das transformações históricas, sobretudo representadas pela mudança do comércio das artes. O consumo e a fruição foram atividades ampliadas a outros segmentos sociais, e o desenvolvimento das artes, como não poderia deixar de ser, absorveu reflexos dessas mudanças.

Como parte desse processo, a ampliação dos espaços de visibilidade da arte em Roma renunciou uma série de transformações do acesso à arte na Europa. No século XVIII, os pensadores iluministas questionariam a exclusividade da elite para o conhecimento da arte, defendendo a

³⁸ Nessa palestra, após as críticas veementes de John Constable contra as bambochatas, um colecionador que estava na platéia perguntou ao pintor se deveria vender os quadros de Berghems que faziam parte de sua coleção, ao que Constable respondeu: “Não, senhor, isso apenas perpetua o problema; queime-os!”. In Gayford *et al*, 1998, p.529.

³⁹ Bourdieu, 1992, p.100.

democratização do julgamento das artes e do gosto. Apresentaremos a seguir acontecimentos posteriores relativos à tendência de ampliação do acesso público da arte, como a abertura dos Salões e a criação de museus de arte, e os efeitos das exposições públicas na sociedade francesa.

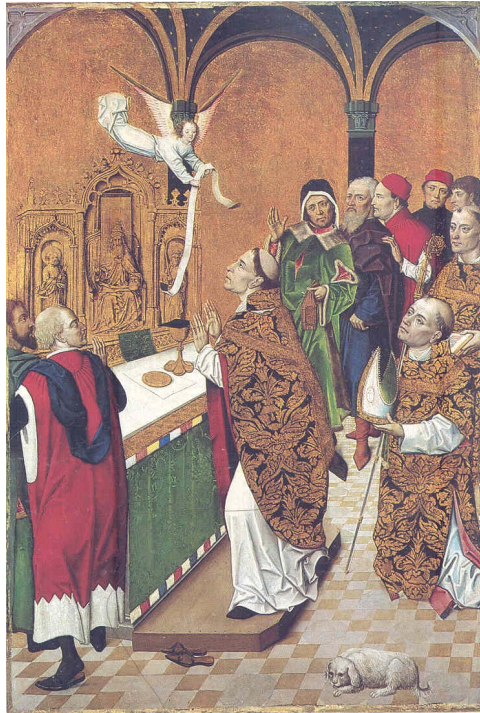


Ilustração 01. Ateliê do Mestre da Vida da Virgem Maria. *A Missa de Santo Humberto*.
c. 1485/90. 123,2 x 83 cm. Madeira transferida para tela. National Gallery, Londres.



Ilustração 02. Rogier van der Weyden. *A exumação de Santo Humberto*.
c. 1437.
88 x 80 cm. Óleo s/ tela. National Gallery, Londres.



Ilustração 03. Fra Angélico. *A Anunciação*. c.1441/43. Afresco. Cella 03 do Convento de San Marco. Florença.



Ilustração 04. Domenico Veneziano. *A Virgem e o Menino*. c.1435. 241 x 120 cm. Afresco transferido para tela. National Gallery, Londres.



Ilustração 05. Benozzo Gozzoli. *Anjos Louvando*. 1459/60.
Afresco da Capela do Palazzo Medici-Ricardi. Florença.



Ilustração 06. Benozzo. Gozzoli. *Afrescos da Capela*. 1459/60.
Capela do Palazzo Médici-Riccardi. Florença



Ilustração 07. Zanobi di Domenico, Jacopo del Sellaio e Biagio d'Antonio. *Arca e Cadeira decorativas (Cassone e Spalliera)*. 1472. National Gallery. Londres.



Ilustração 08. Petrus Christus. *Retrato de um Jovem*. c.1460. 35,5 x 26,3 cm. Óleo s/ madeira. National Gallery, Londres.



Ilustração 09. Carlo Baldassarre Simelli. *A Capela Sistina*. Desenho. 1850. Coleção Becchetti, Roma. Arquivo Fototeca Nazionale.



Ilustração 10. Michelangelo Cerquozzi. *Bambochata*. Fotografia digitalizada. s/d. Pinacoteca Capitolina, Roma. Arquivo Fototeca Nazionale.

CAPÍTULO 2. ELITISMO *VERSUS* DEMOCRATIZAÇÃO: DO ANTIGO REGIME À REVOLUÇÃO

Neste capítulo, observaremos alguns aspectos do acesso à arte no cenário francês. Em um território mais unificado que o da Itália, a monarquia absolutista consolidou práticas culturais extremamente elitizadas, nas quais as artes eram utilizadas como signo da distinção social da aristocracia.

O rígido controle sobre a produção artística, bem como sobre a apreciação e o julgamento das obras se evidenciavam no mecenato estatal, na fundação das Academias de Letras e Belas Artes e nos cenáculos. Com a vida artística e cultural concentrada em Paris, a elite cultural francesa consolidou um sistema de gosto que se estendeu até as demais cortes européias.

Os espaços reservados para o público aristocrático sofreriam algumas modificações ao longo do século XVII como resultado da dinâmica da economia e da mobilidade social. A alta sociedade passaria a dividir a visita aos Salões com um público mais heterogêneo, ansioso por partilhar da apreciação de bens artísticos. A realização de exposições públicas e o alargamento social de consumidores de arte forneceriam as bases para o conceito de patrimônio cultural e artístico, difundido amplamente durante a Revolução de 1789.

2.1. Academia francesa, gosto e público

A partir da segunda metade do século XVII, as academias tornaram-se instituições centralizadoras da produção artística e intelectual na França. A Real Academia de Pintura e Escultura, criada em 1648, era dirigida por pintores ligados ao rei e constituía o núcleo da estrutura do mecenato real. A construção e decoração de palácios, e conseqüentemente a produção de pinturas e esculturas, era toda direcionada à corte do rei, aos seus palácios e jardins.

A influência da arte italiana sobre os artistas acadêmicos se refletia na existência de uma filial da Real Academia em Roma, para onde se dirigiam os jovens pintores e escultores que conseguiam as bolsas de aperfeiçoamento. Os estudos a partir das obras dos grandes mestres florentinos, venezianos e

romanos serviam à formação dos artistas responsáveis por produzir os bens da cultura do “bom gosto”, que inspiraria as cortes de toda Europa.

As Academias tornaram-se, na França do século XVII, espaços institucionalizados para o exercício e teorização das artes liberais⁴⁰. Longe do caráter informal das primeiras academias italianas para estudo do desenho, os pintores e escultores acadêmicos passaram a diferenciar-se dos artesãos pela nova atuação como teóricos, dentro de uma categorização da arte similar ao do conhecimento ligado à Poesia.

As atividades dos acadêmicos, definidas pelos estatutos, limitam-se, em uma primeira fase, a debates e conferências sobre temas teóricos, voltados pela elaboração de um conjunto de doutrinas, sobre o qual os acadêmicos fundamentarão sua autoridade.⁴¹

As demais atividades tratavam de sistematizar as regras estabelecidas nas conferências, propriamente quanto ao ensino das artes.

A cidade de Paris se tornaria a referência para a produção artística europeia desde o século XVII. Marcada pela figura do rei Luís XIV, a centralização da produção artística se consolidava mediante uma estrutura de caráter industrial. As obras de arte e decoração eram produzidas nas Manufaturas (*Manufactures*) de Sèvres e de Gobelins⁴², por arquitetos, desenhistas, pintores, escultores, marceneiros, entre outros, que tinham uma tarefa comum com base em um padrão de qualidade técnica.

...tudo o que sai da manufatura real é marcado por impecável gosto e perfeição técnica. (...) Pintores e escultores produzem séries, repetem e variam padrões fixos e tratam a moldura decorativa com o mesmo cuidado dispensado às próprias obras de arte.⁴³

A produção artística tinha como medida o gosto do rei, o qual orientava o patrocínio das artes do círculo aristocrático. A encomenda de obras de arte visava, assim como o mecenato privado italiano, a decoração de palácios e a

⁴⁰ A importância das guildas seguia em paralelo à da Academia: enquanto as primeiras ofereciam aos jovens aprendizes o ensino prático (a formação no ofício), a Academia se destinava à formação intelectual dos artistas.

⁴¹ Mello, *op.cit.*, p.31.

⁴² As manufaturas reais dividiam-se na produção de porcelana, localizada em Sèvres, e no centro de produção de tapeçarias e tecidos, entre outros objetos artesanais, em Gobelins. A arte era estratégica para a indústria nacional. Por meio do forte controle do diretor da Real Academia de Pintura e Escultura, Charles Le Brun, os projetos eram realizados pelos artistas acadêmicos e confeccionadas pelos artesãos. (Efland, 2002, pp.67-69).

⁴³ Hauser, *op.cit.*, p.467.

formação de coleções particulares. O estilo suntuoso dos patrocinadores é mostrado pelos retratos oficiais, um gênero muito comum na época. A Ilustração 11 apresenta uma obra realizada pelo pintor da corte de Luís XIV, Charles Le Brun. O retratado é o patrono do pintor, o Chanceler Séguier, em cena que remete à tradição de entradas solenes da realeza francesa, cerimonial que ocorria desde o reinado de Francisco I. Uma tradição marcada por festas e cerimônias concebidas por artistas.

O gosto do rei foi sinônimo de bom gosto não apenas para a França, mas para a maior parte das cortes européias, tanto pela influência da exportação dos produtos de luxo das Manufaturas Reais, quanto pela importância da figura do príncipe da Idade Moderna. Com os tratados de civilidade, muito em voga no Renascimento italiano, tornara-se comum a leitura desses manuais sobre o comportamento social do príncipe e do cortesão, sobretudo para marcar a distinção entre esta personagem e o homem vulgar. O famoso *O Cortesão*, de Castiglione, destacava o enfrentamento conceitual entre o bom gosto da elite cultural e o mau gosto. As regras eram sempre comparativas ao povo vulgar, desprovido de bons modos e educação⁴⁴.

O gosto artístico da corte ia de encontro com as preferências dos novos ricos, haja vista a dinâmica social resultante da crescente atividade comercial na França. Novas categorias de consumidores de arte apareceram e, com elas, um novo gosto para a pintura. As bambochatas, tão apreciadas e alvo de polêmica em Roma, também foram bem recebidas pelos burgueses ricos parisienses, que preferiam financiar obras que tinham a dimensão de sua vida privada, de suas casas e cotidiano, mais modestos que os da corte do rei. Considerados como um gênero menor da pintura, os pequenos retratos e a pintura de gênero teriam um alcance cada vez maior junto ao novo público, que começava a se formar para além do círculo aristocrático.

A verdadeira oposição chegou do meio ambiente parisiense: aficionados ou curiosos que tinham contribuído para o sucesso de Poussin e que reclamavam, não uma arte sob a medida do único soberano, mas com as dimensões de sua vida privada, de suas moradias e de seus prazeres. Como na escultura, aquela oposição se manifestou, na pintura, pela vitalidade dos gêneros chamados secundários.⁴⁵

⁴⁴ Della Casa, 1997.

⁴⁵ Francastel, 1970, p.144. [Tradução da Autora].

Na Ilustração 12, vê-se uma cena doméstica pintada por Jean-Baptiste Siméon Chardin, por volta de 1740. Trata-se de uma pintura de gênero que, longe de pertencer à tradição de temas históricos ou mitológicos, firmemente defendidos por Le Brun e que consagraram Poussin, revelava o gosto de um novo público.

Essa tendência à democratização da arte e do gosto foi assunto que gerou polêmica no interior da elite cultural francesa já no final do século XVII, como se anunciasse o Iluminismo. O marco foi representado pela querela entre os intelectuais defensores da superioridade da Antiguidade, os chamados Antigos, contra os Modernos, que afirmavam haver tanto valor na contemporaneidade quanto houvera no período clássico. A disputa entre essas facções ocorreu tanto na Academia Francesa de Letras, quanto na Real Academia de Pintura e Escultura, sendo a desta última conhecida como controvérsia entre poussinistas e rubenistas.

Nas artes plásticas, a controvérsia se concentrava sobre a defesa da superioridade do desenho sobre a cor, e vice-versa, representando um conflito entre o gosto de conservadores e o de progressistas⁴⁶. Embora esse debate se restringisse ao círculo de especialistas em arte, ou seja, os acadêmicos de então, é importante destacar que a formulação de opiniões por leigos a respeito da arte também ocorria desde o início do século XVII. Os *salons*, ou cenáculos, eram reuniões montadas pelos cortesãos para o julgamento sobre a qualidade de obras de arte. Composto por um público leigo que buscava aproximar-se dos artistas para aprofundar o entendimento sobre a arte, sempre mantendo um nivelamento social. Eram amantes das artes, a maioria oriunda da nobreza, e também da alta burguesia, que se reuniam com assiduidade e criavam o próprio jargão, uma linguagem secreta para afirmar a distinção social.

Esse círculo de pessoas interessadas em arte pôde, mais tarde, adentrar a Academia. Com a redução do subsídio governamental, a Academia foi forçada a abrir seu espaço para não-profissionais que gostassem das belas artes. Estes eram chamados de conselheiros-amadores e, não sendo pintores, escultores ou gravadores profissionais, podiam produzir textos voltados para a

⁴⁶ Walter Friedlaender considera que, embora as discussões, à primeira vista, tivessem um teor meramente técnico – desenho *versus* cor, placidez *versus* movimento, ação concentrada em poucas figuras *versus* dispersão das figuras -, a verdadeira batalha era entre disciplina e moral, de um lado, e, de outro, afrouxamento das normas e irracionalismo subjetivo. (Friedlaender, 2001, p.15).

reflexão teórica sobre as artes, sobre o belo e o gosto, contribuindo para o surgimento da Estética no século XVIII. A relação entre artistas e amadores dentro da Academia promoveu a integração social dos primeiros nos meios cortesãos ou nos salões parisienses e prepararam o olhar dos segundos como consumidores de arte.

Uma das questões colocadas por um expoente dos novos teóricos da Academia era sobre a pertinência da opinião dos leigos sobre obras de arte. Roger de Piles, por exemplo, defendia o gosto simples do público popular, alegando que o olhar imparcial poderia ser mais correto que o olhar regrado dos especialistas.

Assim como no campo das artes plásticas, a querela literária reviu a função social do público. A polêmica estava na possibilidade do público leigo possuir, ou não, capacidade crítica no campo da literatura. Por um lado, os Antigos acreditavam que o bom gosto e os valores literários seriam valores eternos, posto que sempre se pautariam nos limites de uma tradição de elite cultural. Os Modernos, por outro lado, tendo como porta-voz o escritor Charles Perrault, defendiam o julgamento e o gosto pessoal, a originalidade da crítica, a invenção em vez da imitação, abrindo caminho para a ampliação do círculo de leitores-críticos.

Esse debate literário acirrado durou cerca de trinta anos e, durante esse período, um importante jornal da época, *Le Mercure Galant* foi decisivo no apoio aos Modernos. Principalmente o editor do jornal, Jean Donneau de Visé, teve uma importância considerável ao encabeçar uma campanha pela democratização do público leitor. Os assuntos literários eram veiculados pelo jornal como notícias, expondo perguntas sobre os romances em voga e incitando os leitores a enviarem comentários e críticas.

Os leitores, não os eruditos ou especialistas, mas os leitores comuns – um verdadeiro público literário – havia começado, em grandes números, a perceber terem algo em jogo na produção da literatura: que eram competentes para decidir que tipo de obras deveria ser produzida, e como essas obras deveriam ser interpretadas.⁴⁷

O novo público da literatura, sem as estratégias dos eruditos, recorreria ao julgamento pessoal, analisando a literatura com base nas questões da vida

⁴⁷ DeJean, 2005, p.94.

moderna. O debate coletivo estimulado pelo jornal - um instrumento pedagógico, na medida em que ensinava seus leitores a lerem os romances como a um jornal, e um jornal como a um romance - propiciou o surgimento da opinião pública na sociedade francesa. Acontecimento que seria muito influente na ampliação social do público dos Salões.

2.2. A universalização da arte

Esse campo fértil de debates estimulou importantes pensadores da filosofia, das ciências, da educação e das artes, no ambiente intelectual que ficou conhecido como Iluminismo. O emblema deste período é a Enciclopédia (1751-1765), 28 volumes escritos por um grupo de estudiosos que consolidavam informações dos diversos campos do conhecimento humano. Motivado pelo espírito científico e pelas novas capacidades tecnológicas, esse grupo lançou as noções de desenvolvimento e progresso que sustentariam as três grandes revoluções sociais e econômicas do século XVIII.

Este século (...) crê no progresso, na possibilidade de suprimir a guerra e a intolerância; crê na ciência; crê na excelência original da natureza humana, apenas adulterada pelo mau uso que dela se faz; e, em conseqüência, suscetível de melhora mediante uma educação apropriada.⁴⁸

A racionalidade dos iluministas gerou um questionamento acerca do poder monárquico investido de origem divina. Contrários às restrições, combatiam a exclusividade do conhecimento por parte de uma elite, renunciando a universalização dos saberes para toda a sociedade, em prol do desenvolvimento da civilização.

A idéia de ampliação do acesso ao conhecimento, inclusive da arte, se tornou uma prerrogativa dos iluministas. O abade Jean-Baptiste Du Bos, por exemplo, passou a defender a inserção das classes médias no consumo e na fruição das artes. Acreditava que somente o público, em seu caráter amplo e heterogêneo, seria capaz de julgar poemas e pinturas.

A palavra *public* é aqui usada para representar aquelas pessoas que atingiram o Iluminismo, ou por meio de leitura ou da vida em sociedade. (...) obras extraordinárias contêm beleza que pode ser sentida por aqueles nas mais baixas categorias.⁴⁹

Inicialmente tendo um público restrito, as mostras dos artistas acadêmicos, montadas e controladas pela Real Academia desde 1663, começaram a se tornar populares ao longo dos anos. Afirmaram-se como

⁴⁸ Francastel, *op.cit.*, p.172. [Tradução da Autora].

⁴⁹ Du Bos ainda completaria: “exceto pelo fato de que esta audiência não tem ocasiões o suficiente que permitam a comparação e a determinação do valor relativo de uma obra”. (DeJean, *op.cit.*, p.102).

exposições públicas, mais sistemáticas e freqüentadas, com a concessão de um espaço nobre no Louvre, o *Salon Carré*, a partir de 1725. O Salão se tornou um espaço oficial para abrigar as mostras da Academia, gerando grande repercussão junto ao público.

O Salão exibia pinturas e desenhos dos artistas da Academia, cobrindo as paredes de cima a baixo, diante das quais uma grande quantidade de pessoas se aglomerava para ver as obras, tal como podemos observar na ilustração 13. Tomando de empréstimo a analogia de Ângela Luz, o ambiente do Salão era como se uma 'hera' de tintas, vernizes, molduras e desenhos pudessem subir muro acima, criando um efeito cenográfico.

O Salão exibia com exclusividade as obras dos artistas acadêmicos, dificultando a visibilidade e venda de obras de outros artistas, principalmente após 1673, quando o Estado diminuiu o apoio às guildas. Chamadas de secessionistas, as exposições dos muitos artistas que não pertenciam à Academia eram organizadas com regularidade, embora menos ilustres que o *Salon*. Entre as mais conhecidas, havia a exposição da *Accademia di San Lucca*, em Roma, e a *Exposition de la Jeunesse*, em Paris.

Surgiram novos veículos informativos para acompanhar o interesse crescente do novo público do Salão, tais como as críticas de jornal, catálogos sobre as exposições e revistas.

em 1725, o *Mercure de France* já noticia que um enorme público de todas as classes e idades pode ser visto no Salon admirando, elogiando, criticando e apontando defeitos. De acordo com relatos da época, a multidão que aflui é sem precedente e, ainda que uma boa parte dela apenas queira comparecer porque visitar Salon virou moda, o número de sinceros amantes da arte (...) também aumenta de forma considerável.⁵⁰

A partir de 1751, o Salão passou a editar um pequeno catálogo da exposição anual, com o objetivo de informar o público sobre as obras expostas, evidenciando o título e o nome do artista. Os novos espectadores ansiavam pelos comentários dos escritores, jornalistas e filósofos que passaram a publicar suas diversas opiniões sobre as exposições periodicamente. Era um desejo comum o de participar da opinião pública das artes, ou seja, de ver e opinar.

⁵⁰ Hauser, *op.cit.*, pp.656-657.

os visitantes desejavam encontrar um pouco mais nos livretes que começaram a acompanhar as exposições. Eles queriam ler os comentários escritos por pessoas qualificadas, cotejando a avaliação apresentada com as suas próprias opiniões.⁵¹

Nesse ambiente propício aos escritos e reflexões sobre as exposições, Denis Diderot teve papel fundamental. Sua postura como iluminista o impelia a pensar em meios de melhorar a sociedade. Vislumbrou, nas artes plásticas, um modo de educar uma maioria para os valores cívicos. O historiador da arte Pierre Francastel comenta que essa vertente das artes plásticas, embora usada pela Igreja há muitos séculos, foi aproveitada pela sociedade civil na segunda metade do século XVIII com o ardor de um neófito.

Essa ênfase no caráter pedagógico da arte moveu Diderot rumo a uma valorização dos grandes exemplos da história da humanidade e da civilização francesa para ensinar algo ao público, com ‘uma espécie de vergonha da vida feliz e licenciosa’ que fora produzida pelo estilo rococó⁵². Os pequenos quadros, considerados indecentes e licenciosos, foram eliminados do Salão por volta da década de 1760, em detrimento dos quadros históricos. Este gênero de pintura ganhou proeminência com as descobertas das ruínas em Pompéia e Herculano, proporcionando um retorno ao estilo clássico na Real Academia. A preferência voltara-se para os temas gloriosos, instrutivos, decentes e eloqüentes, e que se consagrou na obra de Jacques Louis David.

Diderot inaugurou a crítica de arte - que se profissionalizaria no século seguinte - com os ensaios que escreveu, a convite de Melchior Grimm, para o jornal manuscrito da *Correspondence Littéraire*⁵³. A crescente demanda por textos sobre os Salões causou uma profusão de escritos, muitos dos quais nem eram assinados, visto que não havia qualquer censura quanto às opiniões ou ao uso de palavras pelos autores. Em comparação a esses escritos, somente Diderot conferiu à crítica da arte uma qualidade literária e estética.

⁵¹ Luz, 2005, pp.41-42.

⁵² “A arte de Boucher representava tudo aquilo que Diderot desaprovava na arte do rococó e do *ancien régime*” (Harrison *et al.*, 2000, p.603).

⁵³ Friedrich Melchior Grimm (1723-1807) foi um jornalista e crítico alemão que, residindo em Paris, tornou-se correspondente da corte do rei da Prússia, Frederico II. O jornal manuscrito *Correspondence Littéraire* tinha circulação restrita para a realeza e aristocracia da Alemanha, Polônia, Suécia e Rússia, e reunia informações sobre os acontecimentos artísticos e literários da França. (Harrison *et al.*, *op.cit.*, p.592).

A massa de outros escritos eram extremamente grosseiros, de uma qualidade literária medíocre e (...) ofensivos aos olhos dos acadêmicos que, em 1765, promulgaram uma ordem exigindo que os autores assinassem seus artigos com os nomes verdadeiros.⁵⁴

Os ensaios mais marcantes de Diderot foram sobre os Salões de 1763, 1765 e 1767, nos quais predominava o caráter descritivo das obras, complementado pelos julgamentos pessoais e inclinação de gosto do filósofo. Interessado em analisar os elementos da composição da pintura, Diderot, tecia principalmente julgamentos sobre a pertinência dos temas. Esses ensaios só atingiram um público leitor mais amplo quando impressos por Jacques-André Naigeon em 1798.

A importante contribuição de Diderot para a emancipação do juízo sobre o gosto prenunciava parte das transformações na estrutura da produção artística promovidas com a Revolução Francesa. A possibilidade de aprender mediante a arte, enaltecendo valores morais e, dessa maneira, melhorando a vida em sociedade, foram alicerces para os acontecimentos decorrentes da Revolução de 1789, tais como o fim do controle aristocrático das instituições artísticas e a abertura do acesso à arte e à cultura.

No Antigo Regime, quem dava o tom era a sociedade aristocrática, que não dependia do ganha-pão e do trabalho profissional; para esses nobres, era socialmente imprescindível e pessoalmente vantajoso desenvolver um bom gosto em questões de roupa, de modos, de mobília, de quadros e de poemas. (...) depois da Revolução, as classes burguesas dos profissionais que dependiam do trabalho para sobreviver tinham papel determinante, adquirindo mais poder que nos tempos pré-revolucionários. Para essas classes, porém, havia coisas mais importantes para a sobrevivência que o bom gosto.⁵⁵

A defesa da democratização da arte e do conhecimento era sustentada pela idéia de uma sociedade igualitária, em que consumidores e produtores de arte estariam em níveis semelhantes, comparação impensável no regime monárquico. Um programa político para a arte, nessa lógica, deveria enfatizar o papel de ensinar e aperfeiçoar a população, estabelecendo exemplos morais. Ao contrário de um mero passatempo, a arte representaria para a Revolução

⁵⁴ White, 1991, p.32-33.

⁵⁵ Elias, 2005, p.37.

uma contribuição para a satisfação do público em geral e se tornaria patrimônio da nação inteira.

Logo após a fase revolucionária, ocorreram algumas transformações nos espaços reservados para a arte. O Salão, que sempre fora controlado pela Academia, foi suprimido pela Assembléia Nacional em 1791. No entanto, por pressão dos artistas, pôde ser realizado com novas regras: todos os artistas, franceses ou mesmo estrangeiros, sendo membros ou não da Academia, seriam admitidos da mesma forma e exibiriam suas obras no Salão do Louvre.

O engajamento do artista na transformação da sociedade republicana por meio da arte foi defendido firmemente pelo pintor Jacques-Louis David⁵⁶. Sob o comando da Comuna das Artes, que substituiria a Academia em 1793, David apoiava uma participação mais livre e universal dos representantes do povo na produção e no julgamento da arte e da cultura. Desse modo, formavam a Comuna das Artes 60 representantes das várias esferas culturais do país: da arte, da magistratura, da ciência, da literatura, do teatro, da armada, etc..

A experiência durou apenas um ano e, em decorrência da subversão dos integrantes monarquistas, a Comuna foi substituída pela Sociedade Popular e Republicana das Artes, cuja estrutura baseava-se na da Academia. O ensino das artes foi assumido pela Seção de Pintura e Escultura de Belas Artes do *Institut de France* e a instrução artística começou a ser também administrada em escolas particulares e cursos noturnos. Os Salões recobram forças, com edições anuais, um maior número de expositores e um público participante da crítica opinativa.

Durante a Revolução, a freqüência de público ao *Salon* não diminuiu em absoluto, mas, pelo contrário, na verdade aumentou. Nos leilões de obras de arte, estas alcançaram preços tão elevados quanto antes da revolução e, durante o Império, os preços até subiram consideravelmente.⁵⁷

Talvez a maior novidade produzida pelo governo republicano francês, em relação à ampliação do acesso à arte, seja a criação do museu. O museu de arte surgiu da mesma vontade universalizante do conhecimento encontrada

⁵⁶ David, conclamando a nação em defesa da república, proclamou à Convenção: “Cada um de nós é responsável perante a nação pelos talentos que recebeu da natureza” (David *apud* Hauser, *op.cit.*, p.646).

⁵⁷ Hauser, *idem*, p.661.

no Iluminismo, acrescida do desejo de proteger a história nacional. As ricas coleções de arte e peças da antiguidade, bem como as edificações do *ancien régime*, historicamente privados do acesso da população, foram nacionalizados após a revolução. A idéia de patrimônio francês destituía a ideologia que impulsionara a atividade de colecionar e o enriquecimento do patrimônio da aristocracia, e autorizava a instituição de um aparato jurídico e técnico para transferir, para a nação, todos os bens do clero, da Coroa e dos emigrados. Os bens móveis foram transferidos para depósitos abertos ao público, que passaram a ser chamados de museus.

Concebidos dentro do 'espírito nacional', esses museus nasciam imbuídos de uma ambição pedagógica – formar o cidadão, através do conhecimento do passado – participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades.⁵⁸

O Museu do Louvre foi aberto em 1793 e passou a representar o lugar, por excelência, da história da produção artística europeia⁵⁹. O público do museu poderia caminhar pelas salas e corredores e ver as testemunhas da arte do passado. Ao contrário da liberdade de crítica do Salão, as obras do acervo do Museu tinham seu valor confirmado pelo simples fato de ali estarem. E assim se estabelecia a diferença entre as exposições do Salão, com os artistas contemporâneos e obras passíveis de receberem crítica, e os artistas e obras já consagrados do museu, guardião da Arte e da Tradição.

Os Museus são os espaços institucionais em que as 'belas artes' estão para serem vistas, mas vistas como 'estéticas', a Estética ocupando seu lugar entre as disciplinas filosóficas nas quais as 'belas artes' emergem. Novas distinções sociais, novas inclusões espaciais, exclusões e *decorum*, são acompanhadas pelo desenvolvimento das modernas instituições de arte públicas; mas cabe dizer que o público da arte possível se tornou menos religioso e menos aristocrático, e mesmo a arte busca fundações mais inclusivas, uma base cada vez mais comum.⁶⁰

Se o ideal da revolução, de que todos os cidadãos seriam iguais em direitos e deveres, justificava a abertura do Museu do Louvre para toda a população, era difícil para as classes mais populares conseguir derrubar os séculos que passaram sem contato com as obras de arte. Apesar do discurso

⁵⁸ Julião, 2002, p.17.

⁵⁹ Quarenta anos antes, tinha sido inaugurado o primeiro museu histórico estatal, o *British Museum* de Londres. A diferença do Louvre era que, além do acervo histórico, possuía uma rica pinacoteca.

⁶⁰ Summers, 2003, p.550.

institucional da democratização da arte, havia um entrave cultural para a formação de um público tão heterogêneo em fins do século XVIII.

É possível estabelecer uma comparação com aquela situação a partir de um estudo sociológico sobre o público do Museu de Lille, na França. Bourdieu organizou essa pesquisa em 1960, e então apontava o problema das classes mais populares apropriarem-se das obras expostas no museu, em razão da falta de adesão aos valores construídos por uma elite cultural⁶¹.

Uma política inspirada pela vontade de fazer vir ao museu aqueles que não sentem a necessidade de freqüentá-lo só poderia ter, a curto prazo, uma eficácia extremamente limitada e, sem dúvida, exigiria a utilização de outros meios e, segundo parece, de um público dotado de uma formação e de um espírito totalmente diferentes.⁶²

Embora quase duzentos anos separem a criação dos museus da época em que se deu a pesquisa de Bourdieu, a formação do público da arte permanece ligada a uma assimilação de códigos consolidados por um pequeno círculo social. As estratégias de compreensão e apreciação de obras de arte, criadas por uma minoria, não poderiam ser difundidas tão rapidamente no século XIX quanto os ideólogos da revolução pretendiam. Além disso, a definição de um gosto e de um estilo oficial, em nome da instrução pública, não conseguiria perdurar com rigidez dentro de um contexto de maior mobilidade social (e, portanto, de gostos heterogêneos). Tratava-se de uma mudança significativa para o público, que após a facilidade de acesso físico às obras de arte, ainda dependia de uma série de informações, derivadas de uma educação visual e de uma cultura humanista, para se aproximar das obras de arte.

Alguns desdobramentos da revolução seriam significativos para a ampliação do acesso à arte no século XIX. O caráter público das exposições de arte, do julgamento e do consumo de imagens de arte promoveria uma maior autonomia na produção artística. Trataremos, a seguir, dessa nova configuração do público de arte e as transformações dos lugares de exposição.

⁶¹ Foi uma situação experimental da década de 1960 para recolher depoimentos do público de três exposições realizadas simultaneamente: uma de pintura do século XVIII, outra de arte egípcia e a terceira de arte decorativa dinamarquesa. Os resultados revelaram que o público das classes populares foi menor que o usual no museu, mesmo que houvesse uma forte ação publicitária. Bourdieu, 2003, pp.135-137.

⁶² *Idem, ibidem.*



Ilustração 11. Charles Le Brun. *Chanceler Séguier na Entrada de Louis XIV em Paris em 1660*. 1660. 295 x 351 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.



Ilustração 12. Jean-Baptiste Siméon Chardin. *A criada da cozinha*. c.1740. 46 x 37,5 cm. Óleo s/ tela. National Gallery of Art. Washington.



Ilustração 13. Auguste François Biard. *Quatro Horas no Salão* (*Encerramento do Salão Anual de Pintura na Grande Galeria do Louvre*). 1847. 57 x 67 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.

CAPÍTULO 3. O GRANDE PÚBLICO NO SÉCULO XIX

Este capítulo abordará a ampliação do acesso às obras de arte, sobretudo em Paris, considerando o processo de democratização da informação que se consolidou no século XIX. Naquele contexto, o interesse pelas artes acompanhou o crescimento do mercado editorial, estando o alargamento do público de exposições associado ao do público leitor.

A abertura ao público de antigas coleções particulares e das mostras dos artistas acadêmicos inaugurou o 'grande público'. Tratava-se de um conjunto de pessoas bastante diverso social e culturalmente, que incluía artistas, críticos, amadores, colecionadores e simples curiosos auxiliados pela crítica de jornal.

Apesar do consumo de bens artísticos permanecer restrito em razão do alto custo, a abertura das exposições de arte representou uma significativa mudança para o contato das classes médias com a arte. O grande número de visitas às exposições mostrava que, além de ser possível ver obras de arte que eram financeiramente inacessíveis, havia um interesse coletivo em conhecer os bens artísticos do patrimônio nacional. Os museus, e também os críticos de arte, visavam instruir os segmentos médios, visto que estes não tinham tempo disponível para uma formação como espectador (em comparação com o ócio no Antigo Regime).

Com a gradativa autonomia da produção artística, o grande público dos Salões se dividiria entre a maioria leiga e a minoria especializada, esta formada pelos artistas e críticos, enfatizando a diferença entre aqueles que aguardavam um veredicto sobre a arte inovadora e os que formavam o veredicto. Apresentaremos algumas questões relacionadas a essas transformações que, impulsionadas pela industrialização, fariam a substituição da enorme popularidade das exposições de arte pela dos eventos de entretenimento.

3.1. Da ampliação do acesso à arte desde fins de 1700

Antes de abordar a situação do grande público diante da arte do século XIX, levantaremos alguns aspectos importantes sobre a arte e a sociedade francesa das últimas décadas do século XVIII, visto que Paris era a principal referência artística e cultural para a Europa e o mundo. Os espaços de exposição públicos da nova sociedade burguesa não só estabeleceram uma nova visibilidade para a arte, como também constituíram um novo público. Tentaremos compreender o tipo de acesso à arte que ocorreu a partir daquelas condições históricas.

A exposição pública de coleções de arte particulares tornou-se comum em toda Europa, já prenunciando uma idéia de patrimônio público que teria seu apogeu na Revolução de 1789. A coleção do Palácio de Luxemburgo, em Paris, foi a primeira a abrir-se ao público com a finalidade educativa. Desde 1750, as mais de cem pinturas e desenhos podiam ali ser vistas pelo público duas vezes por semana. Já, para os estudantes da *École Royale*, o acesso era diário.

Também antes da criação do Museu do Louvre, três acontecimentos fora da França já tinham firmado a publicidade de importantes coleções de arte. O primeiro foi a cessão do acervo da família Medici ao Estado pela herdeira Anna Maria Ludovica, processo que foi iniciado em 1737 com a instalação do acervo no palácio Uffizi, que seria aberto ao público somente em 1769. Alguns anos antes, entre 1740 e 1745, ocorreu a abertura da coleção do Vaticano, que tornou públicas obras do mecenato da Igreja Católica. Já o Museu Britânico começou uma política de aquisição de obras para o público a partir de 1753, dentre as quais grande parte foi reunida após espoliações de guerra. Entre coleções adquiridas ou incorporadas pela Inglaterra naquele momento, Maria Cecília F. Lourenço destaca que o interesse pela arte residia no exemplo moral que era capaz de oferecer, sendo “uma preciosidade nacional, mas também um distintivo de superioridade sobre outros povos”⁶³.

As exposições públicas dos Salões parisienses chegaram a atingir 700 visitantes por dia no final do século XVIII. Também nas importantes capitais européias, como Londres e Roma, as exposições públicas tinham alcançado

⁶³ Lourenço, 1999.

grande popularidade. Dentre as centenas de milhares de visitantes, estavam a alta e a média burguesia, os intelectuais e os serviçais de primeiro escalão. Os aristocratas sentiam-se ultrajados, considerando tal acesso como um impedimento para o verdadeiro deleite da arte. Impelidos pelo desejo de distinção em relação ao público popular, esses nobres se queixavam, já nos anos 1770, de ter que acotovelar-se com *os trajas cinzas com galões* (distintivo em tiras de tecido de fardas militares), e alguns, para evitá-lo, faziam suas visitas nos dias em que os Salões não estavam abertos ao público em geral⁶⁴.

A difusão cultural por meio da arte se tornou uma concepção comum no meio intelectual. O historiador da arquitetura antiga, Aloys Hirt afirmara, em um memorando ao rei da Prússia de 1798, que as obras de arte eram uma herança de toda a humanidade. “Somente tornando-as públicas e reunindo-as em exposição podem chegar a ser objeto de verdadeiro estudo; e cada resultado que se obtenha de tal estudo é um novo ganho para o bem comum da humanidade”⁶⁵.

Os museus assumiriam uma função educativa para a sociedade, sobretudo para os estudantes das academias. A proliferação das instituições acadêmicas por toda a Europa, desde o final do século XVIII, criou um numeroso segmento de estudantes de arte que demandava mais acesso às obras de arte. Se a ênfase da Academia era a teoria, em substituição à exclusiva preocupação com o domínio do ofício nas corporações⁶⁶, os estudantes passavam a necessitar de uma história visual da arte. Para isso, o museu representava o lugar que, reunindo obras de vários períodos e estilos, fornecia os instrumentos para a aprendizagem teórica da arte. Exemplo disso eram os museus de cópias que, em vez de apresentar obras originais, reservavam aos estudantes cópias de esculturas e pinturas consagradas para servir de modelo para os estudos.

3.2. Arte e cultura burguesa

⁶⁴ Honour, 1991.

⁶⁵ Este pronunciamento de Aloys Hirt marca, segundo Hugh Honour, a “concepção básica do museu como instrumento de educação no sentido mais amplo possível desse termo”. (Honour, *idem*, p.121).

⁶⁶ Note-se que as corporações foram abolidas na França em 1791. (Pevsner, 2005, p.289).

A crítica dos conservadores contra a ampliação do acesso à arte ainda contava com a distinção social do consumo de bens artísticos. As classes médias não possuíam os recursos – nem mesmo espaço em suas casas - para adquirir as enormes telas de pintura histórica ou as esculturas clássicas. Neste cenário, acabava-se recorrendo a formas mais baratas e de tamanhos menores para atender à nova demanda por arte como decoração domiciliar.

O escritor Honoré de Balzac criticou essa dinâmica do consumo de bens artísticos em um de seus romances: “Chegamos a uma época em que, diminuindo as fortunas por igualização, tudo se empobrecerá: havemos de querer roupas e livros baratos, como se começa a procurar quadros pequenos por falta de espaço onde colocar os grandes”⁶⁷.

Pela primeira vez, os gêneros considerados menores tornaram-se mais importantes, sobretudo dentro do crescente mercado de pintores de fora da Academia, que juntamente com as gravuras e a litografia (mais tarde, também os objetos decorativos industriais), atendiam à demanda dos novos consumidores.

Cabe lembrar que a burguesia não era uma classe homogênea. Ao contrário, as variadas atividades profissionais em muito diferiam umas das outras e os burgueses (desde sapateiros até grandes banqueiros) que aqui estudamos serão apresentados sob duas denominações simplificadas: a alta burguesia e as classes médias. A primeira se refere às pessoas ricas não pertencentes à aristocracia, que acumularam riqueza dentro de um processo de mobilidade social que se iniciou antes mesmo da Revolução. Já as classes médias abrangem uma grande parte da sociedade, composta por funcionários públicos, pequenos comerciantes e proprietários de pequenos negócios de cunho artesanal, entre eles alfaiataria, armaria, cervejaria, confeitaria, cinzelagem artística, marcenaria, etc. Em tais negócios, os pequenos-proprietários eram conhecidos como *ouvriers-patrons*, operários-patrões, pois trabalhavam tanto quanto os demais funcionários⁶⁸.

Apenas os burgueses ricos eram clientes de arte, no sentido de encomendar e adquirir pintura e escultura. Principalmente o retrato tornara-se uma das mais significativas aquisições dessa categoria de patronos. Esse

⁶⁷ Balzac, 1981, p.67.

⁶⁸ Clark, 2004, p.95.

gênero oferece um exemplo interessante para entender a mudança do *status* do burguês, visto que houve uma transição para o tipo de representação deste personagem até o século XIX. Inicialmente sua postura imitava os retratos de aristocratas, com a pose carregada de afetação e altivez. Honour lembra que “até o fim do século XVIII não se representou ao personagem da classe média tal como realmente era”⁶⁹. Essa mudança ocorreu porque também mudou o propósito do retrato. Segundo Enrico Castelnuovo, o cidadão, após a Revolução, deveria mostrar-se com a gravidade correspondente ao seu novo papel social.

O número deles [dos retratos] cresce em percentual nos Salões, nos dez anos transcorridos entre 1789 e 1799 renovaram-se suas fórmulas. Não se tratava apenas das escolhas de um público burguês que preferia o retrato, a paisagem, a cena de gênero às grandes máquinas históricas, mitológicas, religiosas. Tratava-se também dos novos papéis conferidos aos indivíduos. (...) Nasce um novo tipo de retrato, do representante do povo, ciente da gravidade de seus deveres e de seus atos, severo, concentrado, atento.⁷⁰

Reconhecer um personagem burguês por meio de um retrato interessava a uma rede social vinculada ao retratado. Composto por amigos e familiares, o primeiro público para o retrato exposto no Salão possibilitava que tal imagem se estendesse ao reconhecimento do restante do público, como certamente ocorreu na exposição do retrato do editor do *Journal des Débats*, pintado pelo amigo Jean Dominique Ingres (Ilustração 14).

Os consumidores da alta burguesia aumentaram a demanda por retrato, por pintura de gênero e paisagem, gêneros de menor tamanho em relação à pintura histórica e que se adequavam à decoração doméstica. Para atender a essa demanda, entrava em cena o *marchand*, personagem que já atuava em Roma e no comércio internacional desde o século XVII. A profissionalização do *marchand*, notadamente na Holanda, ocorreu com a venda de objetos de arte e luxo, os quais incrementaram as coleções particulares dos novos ricos a partir do desmembramento de antigas coleções hereditárias. No comércio da arte

⁶⁹ Hugh Honour comenta, observando os retratos de amigos de J.L. David e Joshua Reynolds, os primeiros sinais de um naturalismo desprovido de afetação, “produtos de uma visão mais franca que insensível”, capazes de transmitir “a intimidade do contato humano”. (Honour, *op.cit.*, p. 125).

⁷⁰ Castelnuovo, *op.cit.*, pp.122-123.

parisiense, o *marchand* estava no lugar oposto ao da Academia, visto que esta instituição proibia o comércio em lojas para os seus membros. Sobre a origem desse profissional na França, Harrison e Cinthya White informam que uma das origens do *marchand* talvez seja que, sendo um pintor que comercializava, além de seus trabalhos, os de outros pintores menores, acabou “renunciando à própria carreira como pintor”⁷¹.

Uma das inovações do comércio de pinturas de gênero foram os catálogos de venda⁷², prospectos publicitários que facilitavam a escolha da mercadoria. Não era, no entanto, acessível para todos aqueles que quisessem comprar uma imagem de arte, considerando as distinções financeiras dentro da sociedade. A gravura, nesse sentido, continuava sendo a alternativa para os burgueses não ricos. Era muito procurada, pois conciliava o preço baixo à reprodução de imagens cujo conteúdo as classes médias queriam enaltecer em seus lares. Eram muito difundidas as reproduções dos quadros moralizantes de Jean Basptiste Greuze e, no início do século XIX, das pinturas baseadas em Homero de Gavin Hamilton e John Flaxman, representando valores morais como os da família e do sacrifício (Ilustrações 15 e 16). A predominância desse tipo de conteúdo revelava um interesse pelas emoções humanas diante de circunstâncias complexas da vida, e que baseou uma cultura sentimental burguesa de que trataremos a seguir⁷³.

Acompanhando o crescente público de novos leitores, espectadores e ouvintes, à medida que se aproximava o século XIX, o gosto para as artes era orientado pelas novas autoridades públicas. Em parte, reutilizando as referências da antiga sociedade quanto à necessidade da arte, desde que inserida em uma outra função social. Novas referências também se aplicavam à produção literária e musical. A heterogênea sociedade burguesa, unida no tocante a valores ligados ao trabalho e à honestidade, buscava encontrar na arte um reflexo de sua vida e necessidades.

No campo da literatura, uma “cultura dos sentimentos” invadiu a produção literária, enfatizando o moralismo e o individualismo que se tornaram

⁷¹ White, *op.cit.*, p.32. [Tradução da Autora].

⁷² *Idem*.

⁷³ Homero era uma das mais importantes fontes para a pintura, e amplamente defendido por Diderot. “Homero não só havia prestado mais atenção aos homens que aos deuses, mas descrevia as emoções humanas em sua forma mais primitiva, ou seja, mais pura e simples”. (Honour, *op.cit.*, p.173).

o *ethos* da sociedade burguesa. Desde a controvérsia com os Antigos no século XVII, os acadêmicos Modernos tinham semeado uma revolução sentimental, enaltecendo o papel das emoções na estrutura de um romance. Segundo o maior representante dos Modernos, Charles Perrault, havia uma diferença crucial na percepção das emoções em relação ao passado.

Assim como a anatomia descobriu as válvulas, fibras e movimentos no coração, dos quais os antigos não possuíam nenhum conhecimento, da mesma maneira a filosofia moral [*la morale*] descobriu as atrações, as aversões, os desejos, e as repulsas desconhecidas dos antigos.⁷⁴

A miríade de pequenos sentimentos de que tratava Perrault foi adotada pelos escritores de romance. Já no início do século XVIII, uma nova geração de romancistas históricos substituiu a coragem e os grandes feitos das obras clássicas pela capacidade de interiorização, e para o amor em particular. “As mais marcantes conquistas Modernas juntaram-se de forma espetacular ao sugerir o raiar de uma nova era – da individualidade, da interioridade, da emotividade, acrescidas”⁷⁵.

Essa cultura sentimental foi fundamental para a formação dos novos leitores burgueses, pois atrelou o gosto literário à busca pelo estímulo das emoções. O novo público leitor queria ver um espelho de sua vida emocional e espiritual nos romances, notadamente a expressão das virtudes burguesas, tais como a “simplicidade, honestidade e lealdade”⁷⁶.

Tanto para o autor como para o público a obra é, sobretudo, a expressão de uma situação espiritual, cujo valor reside no imediatismo e na qualidade pessoal das experiências narradas. Somente aquilo que é representado como um evento emocionante, excitante e introvertido, envolvendo o destino de um indivíduo interessante e bem definido, é capaz de estimular o leitor.⁷⁷

Acima de tudo, o que mudava nessa nova demanda literária era a importância que assumia a realidade cotidiana em oposição à idealização da tragédia clássica. A produção literária passou a atender esse novo gosto por meio dos romances de sensação e dos romances históricos, veiculados em folhetins.

⁷⁴ Perrault *apud* DeJean, *op.cit.*, p.159.

⁷⁵ Cf. anterior, p.165.

⁷⁶ Hauser, *op.cit.*, p.558.

⁷⁷ *Idem*, p.568.

A influência da cultura sentimental literária sobre as artes plásticas apareceu sob a forma do sentimento, critério usado na avaliação artística do público desde meados do século XVIII. Esse sentimento era uma qualidade subjetiva que estaria expressa em uma obra de arte, na medida em que conseguisse “chegar ao coração” do espectador, “despertando, com força, a simpatia pública”⁷⁸. Tais qualidades afetivas das obras de arte desencadeariam o conceito do sublime, bastante influenciado pela estética de Winckelmann e de Diderot. Uma emoção de “temor reverente, que se aproximava do terror, inspirada pelos fenômenos naturais” era traduzida para as artes plásticas como a expressão da “grandeza sobre-humana, inexplicável por critérios normais da crítica”, estando além das regras e da definição⁷⁹.

Segundo Walter Friedlaender, a presença do sentimento na pintura francesa teve início na primeira metade do século XVIII. Uma arte sensual e decorativa, representada pela produção de Watteau, Lancret, Pater, De Troy etc, “com seus tons de verniz suavemente coloridos, mas ainda assim brilhantes, e seu erotismo fascinante, cobriam as paredes e os tetos *rocaille* dos *hôtels* [edifícios públicos e/ou palácios] parisienses”. Emoções agradáveis impregnavam o público de *connaisseurs* e de amadores de toda a Europa; talvez porque esse estilo seguira uma tendência irracional da pintura francesa, sendo “um desvio no desenvolvimento da arte moralista e racionalista” da França pré-revolucionária⁸⁰.

Mas a tendência racional da arte francesa também deu lugar ao sentimento nos estilos que sucederam o Rococó. Tornou-se exigência da crítica da segunda metade do século XVIII, segundo a qual à pintura histórica devia ser injetada “uma dose de *verité commune*”, de maneira a produzir emoções no espectador. Diderot clamava aos pintores em 1765: “Me comovam, me assombrem, partam meu coração, me façam chorar, arrepiem meus cabelos, me encolerizem...e me deleitem a vista depois, se puderem”⁸¹.

⁷⁸ Reynolds *apud* Honour, *op.cit.* p.173.

⁷⁹ Honour, *idem*, p.175.

⁸⁰ Friedlaender trata da história da pintura francesa em termos de uma hegemonia da atitude moral clássica. O “desvio” do estilo Rococó consistia em um desdobramento da batalha entre os poussinistas e rubenistas, e era aceito como um fenômeno passageiro. “Mesmo Watteau (1684-1721), que foi seu primeiro e mais refinado expoente, era considerado apenas um desvio...” (Friedlaender, 2003, p.15). [Tradução da Autora].

⁸¹ Diderot *apud* Honour, *op.cit.*, p.175. [Tradução da Autora].

No século seguinte, Charles Baudelaire, ao escrever sobre o pintor Eugène Delacroix no *Salão de 1846*, comentou que, ao entrar na ala em que as obras de Delacroix estavam expostas: “meu coração se enche de uma alegria serena”⁸². A descrição das emoções que invadem o espectador era, para Baudelaire, parte fundamental da crítica de arte. O talento do pintor, que se deveria em grande parte à imaginação, seria capaz de provocar tantos sentimentos (ou provocar o “espírito”, termo preferido por Baudelaire) no público quantos os que o crítico enumera na passagem seguinte, ainda referente a Delacroix:

Para se ter uma idéia da profunda perturbação que o quadro *Dante e Virgílio* deve ter provocado nos espíritos de então [do Salão de 1822], o assombro, o estupor, a cólera, as aclamações, as injúrias, o entusiasmo e os insolentes ruídos das risadas que rodearam esse belo quadro, autêntico sinal de uma revolução.⁸³

Haveria uma diferença entre os sentimentos suscitados pela pintura autêntica (de qualidade) e os “quadros sentimentais”, em voga no Salão de 1846 e muito criticados por Baudelaire. Para ele, tais quadros não eram verdadeira pintura, mas um golpe de não-artistas. Chamou-lhes de “imitadores do sentimento”, pois partiam da poesia para gerar a pintura, sendo esse o caminho inverso para o alcance da poesia. A verdadeira pintura, segundo Baudelaire, seria executada “com uma mão segura e conforme as regras mais simples da arte”, enquanto os “quadros sentimentais”, contrariando aquelas regras, se reduziam a um hieróglifo (entendido como uma simplificação) sentimental⁸⁴.

O sentimento, para os artistas românticos, era visto como uma exclusividade das almas sensíveis, opostas à vulgaridade. Prevalecia a idéia de que a arte não era um luxo para desfrute dos ricos, como tinha sido no *Ancien Régime*, mas um bem legítimo de uma “aristocracia de sentimento”⁸⁵.

Após uma sucessão de estilos, seguindo tendências racionais ou irracionais, a idéia de que a arte deveria provocar os sentimentos do espectador manteve-se como referência para o grande público do século XIX. Com as transformações da arte moderna, a apreciação de uma obra a partir do

⁸² Baudelaire, 1996, p.113. [Tradução da Autora].

⁸³ Cf. anterior, p.114. [Tradução da Autora].

⁸⁴ *Idem*, p 165.

⁸⁵ Honour, 2004, p.263.

antigo critério ficou, sem dúvida, defasada. Isso é mostrado pelas palavras do crítico de arte americano William S. Wilson III na primeira metade do século XX: “A compreensão da arte é, hoje, dificultada por um poderoso primitivismo que diz (...) que a arte é uma expressão do sentimento e não do pensamento”⁸⁶.

O público de duzentos anos antes não só estava sendo orientado por essa cultura sentimental, como também, pela primeira vez, incluía variados segmentos da sociedade que experimentavam a recepção da arte. Era um novo público que não se restringia à literatura e às artes plásticas, mas também adentrava o campo da música. Os concertos públicos eram recentes, e aconteciam desde a fundação de sociedades de concertos, os *Collegia musica*, que alugavam salões e remuneravam músicos para se apresentarem. A música de concerto diferia dos fins institucionais das orquestras a serviço das cortes. Primeiro porque a música era composta “por amor à música”, portanto sem caráter religioso, e poderia ser apresentada em inúmeras ocasiões; além disso, as platéias pagavam para ouvir mesmo não possuindo uma formação crítica a respeito da música.

Era um público que (...) tinha de ser satisfeito e atraído constantemente; reunia-se simplesmente para deleitar-se com a música pela música, ou seja, independente de qualquer outro propósito, como tinha sido o caso até então na igreja, nos bailes, nas festividades cívicas ou mesmo no quadro social dos concertos palacianos.⁸⁷

Um expressivo segmento de consumidores, não homogêneo e sem uma tradição de convívio com as artes (como a que marcara a formação do público aristocrático), constituía a maioria do grande público das artes no século XIX. Na nova configuração urbana e burguesa da sociedade, o gosto e a arte dependiam de instâncias como a crítica de arte e o júri dos Salões. Veremos adiante como essas novas categorias de espectadores participavam da recepção da arte em um momento em que a profissionalização dos críticos de arte traçava um campo de produção erudita dirigida a um público com vida

⁸⁶ Wilson III, 2004, p.282.

⁸⁷ Hauser, *op.cit.*, p. 578. Para Hauser, o estilo romântico na música foi produzido pela demanda do público dos concertos: “Essas características peculiares do novo concerto deram origem àquela luta pelo sucesso em que a principal arma era a concentração, a imposição e o acúmulo de efeitos, e que condicionou aquele estilo carregado que, esforçando-se constantemente por intensificar a expressividade da composição, tornou-se típico da música do século XIX”.

intelectual e artística; enquanto um campo de indústria cultural se destinava às demais classes sociais⁸⁸.

3.2. Do lugar da arte e do público na Paris do século XIX

O século XIX apresentou um contexto de visibilidade de obras de arte muito diferente do que o que existira nos séculos anteriores. Com as exposições públicas e os novos lugares de exposição, crescia a oportunidade de ver a produção artística do passado ou contemporânea.

O grande público para as artes seria decorrência da nova população parisiense, após o aumento demográfico promovido pela era industrial. Um público social e culturalmente variado passou a compartilhar de experiências artísticas, tanto de fruição quanto de produção. Desde a alta burguesia, dos ricos industriais e dos altos funcionários do governo, até as camadas médias da sociedade, todos podiam visitar os museus e os Salões, em certa medida adquirir objetos artísticos e, inclusive, ter aulas de pintura e desenho em casa. Todas essas transformações do acesso à arte acompanharam uma série de mudanças políticas e tecnológicas de que trataremos a seguir.

A Academia de Pintura e Escultura era, durante as primeiras décadas do século XIX, a instituição oficial de ensino e produção artística da França. A Academia desempenhava o papel central na escolha de seus professores, na definição das encomendas estatais e dos preços das obras, assim como da aquisição de obras para os museus, mesmo que a aprovação de tais decisões passasse pelo crivo de um ministro do governo. O funcionamento burocrático da Academia acompanhava toda a estrutura governamental após a revolução, a qual tinha, como objetivo, assegurar sua legitimidade por meio da publicidade dos símbolos do poder.

Nunca um Estado se preocupou tanto com a arte, em todos os seus domínios, como a França do século XIX. (...) A pintura histórica carregada de símbolos patrióticos que afloraram sob a direção de Lebrun ganharam um novo impulso com o classicismo severo da pintura de David.⁸⁹

⁸⁸ Bourdieu, 1992, p.105.

⁸⁹ White, *op.cit.*, p.39. [Tradução da Autora].

Para a Academia, o principal gênero continuava a ser o da pintura histórica, principalmente aquela apoiada sobre os temas clássicos, usados para representar acontecimentos patrióticos de maneira grandiloqüente (Ilustração 17). Era satisfazendo o interesse do governo de difundir uma imagem nacional e valores determinados que a Academia recebia sua recompensa: o subsídio estatal. Esse apoio era vultuoso nas encomendas referentes a edifícios públicos, notadamente para a decoração e a recuperação de obras.

Os consumidores de arte, entre os quais industriais, banqueiros, profissionais liberais e altos funcionários do governo, viam a atividade de colecionar arte como uma oportunidade de ascensão cultural, de vincular-se a uma tradição de bom gosto e luxo. Um reconhecimento da sofisticação e do gosto do *Ancien Régime* pairava entre os burgueses ricos. Na medida em que, após a Revolução, não havia tanto tempo para o ócio – que proporcionara o aprendizado da arte pelos *amateurs* aristocratas - faltava para os novos consumidores uma formação na apreciação da arte. Dessa maneira, a Academia se fortalecia como autoridade do discernimento artístico.

O mais rico mecenas era um ocupado homem de negócios, que passava a maior parte do dia trabalhando, e que encarava a arte como um lazer, uma diversão, ou uma espécie de culto religioso; de qualquer forma, sempre como uma coisa fora da vida cotidiana.⁹⁰

No comércio de arte coordenado pela Academia, os preços atribuídos aos gêneros da pintura relacionavam-se ao tamanho e ao investimento em pigmentos, além da hierarquia que posicionava a pintura histórica como a mais importante. Os consumidores da alta burguesia, no entanto, revelaram uma procura por um conteúdo menos grandioso e teatral, o que podemos ver nos dados apresentados por Harrison e Cynthia White. Entre os quadros vendidos no período de 1817 a 1837, sendo consideradas apenas as obras de pintores franceses ainda vivos⁹¹, o preço médio de um quadro de pintura histórica era de 2.504 francos. Já o quadro de pintura de gênero custava, em média, 3.780 francos, enquanto que o de paisagem (no qual está incluída a natureza-morta),

⁹⁰ Pevsner, 2005, p.268.

⁹¹ Aqui os dados são meramente ilustrativos de uma tendência dos consumidores de arte do século XIX em adquirir pintura de gênero e paisagem, não sendo consideradas todas as variáveis que o casal White levanta durante análise do comércio das artes na França daquele período.

2.025 francos⁹². É interessante notar que, das 218 pinturas vendidas nesse mesmo período, 28% foi de pintura histórica, 41% de pintura de gênero e 31% de paisagem. A preferência pela pintura de gênero e pela paisagem indicava o gosto da nova clientela das artes e se tornou um fenômeno importante para todo o desenvolvimento da pintura moderna.

Aos artistas independentes e pequenos *marchands* restava a busca por alternativas para vender quadros, uma vez que exibir obras nos Salões era exclusividade dos privilegiados selecionados pela Academia. Um comércio paralelo de arte acontecia desde o século XVIII, quando as corporações realizavam feiras ao ar livre, como a da Praça Dauphine no Louvre, a já mencionada *Exposition de la Jeunesse*. Com esses eventos, começou a despontar um tipo de produção que diferia da pintura controlada pela academia, pois os pintores nem possuíam a formação acadêmica, nem o domínio técnico das corporações de pintura. No *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, publicado em 1918, menciona-se a origem dos expositores dos Salões da antiga província do Lyonnais (cuja capital era a cidade de Lyon).

O estudo dos catálogos dos salões de Lyonnais da primeira metade do século XIX mostra que a maioria dos expositores regionais são desenhistas de fábrica que pintam flores ou naturezas-mortas, desenhistas industriais, decoradores e artesãos. O número daqueles que se denominam ainda, em 1830, de “pintores-artistas” é mínimo, e estes são todos retratistas, professores ou amantes de arte que possuem independência financeira.⁹³

A grande quantidade de desenhistas ligados à atividade industrial revela a direção adotada pelo Estado para atender à formação dos artesãos da indústria. Se a Academia e, já desde o início do século, os cursos nos ateliês particulares de renomados pintores⁹⁴ serviam para a formação teórica e prática dos pintores, as escolas técnicas de arte objetivavam profissionalizar os

⁹² White, *op.cit.*, p. 54-57. [Tradução da Autora]. Os dados usados por White são dos catálogos de venda de Charles Blanc, publicados em 1857.

⁹³ Audin e Vial *apud* White, *op.cit.*, p.69. [Tradução da Autora].

⁹⁴ “Os ateliês particulares mais famosos, depois do de David e Gros, eram os de Delacroix, Delaroche, Ingres e Coignier. Durante a segunda metade do século XIX, há também citações freqüentes aos estúdios particulares de Bonnat, Gleyre e Couture, à École Suisse e à Academia Julian”. (Pevsner, *op.cit.*, p.270). O ateliê de Gleyre “na década de 1860, foi o ponto de partida dos pintores impressionistas, como Monet, Renoir e Sisley, enquanto que (...) Van Gogh e Toulouse-Lautrec estudaram no ateliê de Cormon”. (Efland, 2003, p.86).

trabalhadores para o mercado de trabalho industrial. A arte era representada pelo desenho, e seu ensino passou a ser defendido como técnica que deveria alcançar a população em geral, tanto que noções elementares de desenho foram introduzidas nas escolas primárias e secundárias.

Na França, estabeleceram-se as academias de arte nas províncias, de maneira a capacitar os artesãos, ilustradores e desenhistas para as indústrias regionais crescentes. Essas ações refletem uma concepção sobre o uso do ensino da arte a serviço do progresso da sociedade, tal como argumentado pelo historiador da arte alemão Franz Kugler.

Considerando a influência benéfica que a Arte pode exercer sobre o aprimoramento dos costumes e da educação em geral, seu desenvolvimento deve ser reconhecido como uma necessidade pública. Trata-se, portanto, de uma obrigação do Estado (...) prover de forma adequada um ensino integral da arte.⁹⁵

A defesa do ensino das artes se inseria na tendência à democratização da educação no século XIX. Na realidade industrial, era necessário que a população trabalhadora fosse capaz de seguir instruções escritas, ler projetos ou mesmo fazer anotações, se em alguma circunstância fosse preciso. Assim, ler e escrever tornou-se o lema do ensino público, sendo a alfabetização uma demanda a ser providenciada pelas autoridades públicas. O desenho passou a integrar o currículo escolar pela possibilidade de ajudar no desenvolvimento de uma habilidade básica, aplicável nas tarefas decorativas e construtivas, e de uma formação moral para os estudantes. Entre os argumentos favoráveis, o ensino do desenho também contribuiria para a melhora da caligrafia⁹⁶.

A história da arte, embora não ocupasse um lugar como disciplina formal nas escolas, ia conquistando o interesse do grande público como curiosidade ou mesmo como fonte de anedotas históricas. Tendo à disposição um número crescente de revistas e livros, além dos museus, o público passou a gostar de pinturas que ilustravam cenas das vidas dos artistas, muitas delas baseadas na obra de Giorgio Vasari⁹⁷.

⁹⁵ Kugler *apud* Pevsner, *op.cit.*, p.284. Franz Kugler foi um dos primeiros grandes historiadores da arte da Alemanha, tendo sido mestre de Jacob Burckhardt.

⁹⁶ Efland, *op.cit.*, p.115. Tais argumentos teriam sido empregados por Horace Mann, um dos primeiros defensores do desenho como disciplina obrigatória na escola pública da Nova Inglaterra, EUA.

⁹⁷ Honour, 2004.

Além da grande quantidade de aprendizes de pintura e artes decorativas, que deixavam muitos contemporâneos pessimistas com o futuro das artes, pintores amadores também começavam a praticar. As novidades industriais, tais como o tubo de tinta e a tela pronta, inventadas entre 1830 e 1841, facilitavam a prática da pintura para qualquer pessoa interessada. Tornaram-se comuns os cursos de arte para leigos: eram publicadas revistas com títulos atraentes, “Como pintar em seis lições” ou “Aulas de desenho com artistas célebres”, que ofereciam modelos e dicas para que o aprendiz reproduzisse principalmente paisagens em sua própria casa. Para ajudar nas aulas, era comum recorrer aos quadros de aluguel, um novo empreendimento dos pequenos *marchands* (os quais negociavam gravuras, antiguidades ou telas). “Fosse para ornamentar uma festa na residência do cliente ou para uso das moças que as quisessem copiar (...), as pinturas de aluguel, por uma noite ou por uma semana, eram muito demandadas”⁹⁸.

A litografia teve um papel fundamental na difusão de imagens para as classes médias, fossem caricaturas (que se tornaram extremamente comuns, inclusive as referentes aos Salões), fossem cópias de pinturas, visto que não havia o direito autoral. Mas principalmente as paisagens provincianas, que se tornaram populares sob o título de “vistas pitorescas”, foram muito adquiridas na primeira metade do século XIX (Ilustração 18). Produzidas durante as viagens de artistas a serviço do Estado para realizar o inventário patrimonial das conquistas do império napoleônico, ou mesmo para organizar guias de viagem na França para estrangeiros, as “vistas” viraram moda⁹⁹.

A litografia permitiu a veiculação de ilustrações na imprensa, promovendo a contratação de pintores e litógrafos para a produção em série de ilustrações. Os assinantes de jornais podiam adquirir, além do jornal, séries de paisagens regionais que incluíam capas duras para reunir a coleção (à semelhança dos jornais da atualidade, com promoções de venda de pôsteres e livros de arte).

a ascensão da litografia, mesmo que tenha sido interrompida pela fotografia ou pelas técnicas fotolitográficas, teve

⁹⁸ White, *op.cit.*, p.90. [Tradução da Autora]. Cabe destacar a informação dada pelo Prof. Pedro de Andrade Alvim, a respeito do aluguel de quadros. Provavelmente o aluguel se originou de uma prática de empréstimo muito comum entre pintores e colecionadores, em que estes últimos emprestavam algumas obras para que os primeiros fizessem estudos.

⁹⁹ *Idem, ibidem.*

repercussões certas sobre a difusão do gosto pela paisagem regional francesa. A paisagem “histórica” composta cedeu lugar às “vistas”, depois substituídas pelas paisagens ordinárias.¹⁰⁰

Entre os assinantes de jornais que mais adquiriam as “vistas pitorescas”, havia banqueiros, farmacêuticos, sapateiros, professores de música, gravadores, clérigos e homens de negócios. As séries que tratavam de uma região específica tinham mais compradores locais do que em Paris. A metrópole e seu lado pitoresco somente se tornariam um tema para a paisagem em um momento que este gênero ganhava mais autonomia, contemporaneamente à modernização de Paris, levada a efeito durante a gestão do Barão Haussmann¹⁰¹.

As litografias e gravuras emolduradas substituíam as folhas volantes da Idade Média, e eram tão populares como no passado. Com textos religiosos ou versos profanos, consolidaram um imaginário e uma iconografia populares, que também se encontrava nos livros. Muitas de suas ilustrações eram encomendadas a pintores, como ocorreu com Gustave Courbet e Eugène Delacroix. Enquanto os livros ilustrados por Courbet destinavam-se a um público popular, “às vezes inculto e filisteu”, os encomendados a Delacroix, de autoria de Goethe e Shakespeare, certamente eram dirigidos a um público cultivado e restrito¹⁰².

Além da nova técnica da litografia, até a metade do século XIX, as gravuras também eram muito adquiridas pelos segmentos mais pobres, principalmente fora da metrópole. Schapiro menciona duas gravuras que eram comuns nas províncias francesas, e que teriam influenciado o pintor Gustave Courbet: a xilogravura *Souvenir Mortuaire* (lembrança mortuária que as famílias penduravam na parede de casa para registrar o falecimento de algum parente)

¹⁰⁰ “*L’Angers pittoresque* (1843) teve muitos assinantes entre a classe média (...) Entre os assinantes de *Voyage pittoresque em Touraine* (1824), o arcebispo e seus conselheiros, o diretor de um colégio, alguns homens de negócios, na maioria gravadores, assim como algumas famílias de notáveis”. *Idem*, p.91. [Tradução da Autora].

¹⁰¹ Clark, *op.cit.*, p.59. Com a haussmanização, processo que expulsou a classe trabalhadora do centro da cidade, criando a oposição entre subúrbio e centro, Paris converteu-se em “tema apropriado e puramente visual (...) um espaço do qual a anedota e a narrativa foram finalmente afastadas, e que por isso se tornou retratável” (*Idem*).

¹⁰² Schapiro, 1996, p.98. Dentre os tipos de livros populares que Courbet ilustrava, havia alguns com conteúdo anticlerical rasteiro, de “tipos pequeno-burgueses”, e também os livros de canções de trabalho. (*Idem*).

e a gravura em metal *Os Degraus da Vida* (simbolizando os estágios da vida de uma mulher e um homem).

Era evidente a distância que separava o tipo de imagens consumidas pelos segmentos populares dos segmentos mais ricos. Mesmo assim, essa distância era amenizada pela popularidade dos Salões, que passou a ser vista, por críticos e autoridades públicas, como um sinal de ruptura com o passado, de democratização da sociedade. É claro que tal transformação nem sempre era percebida como positiva, como mostra uma descrição do público de um Salão de 1810: “Que multidão abominável! Porteiros, comerciantes de frutas, serviçais! Uma algazarra de crianças, se acotovelando, barulhentas, pisando os pés [dos adultos]!”¹⁰³. As palavras de Charles Baudelaire também reprovam os modos do grande público quando da visita aos Salões: “O Sr. Ingres recusa há muito tempo expor no Salão e, no nosso juízo, tem razão. Seu admirável talento se abala um tanto em meio a todo esse barulho, onde o público, aturrido e fatigado, sofre a lei do que grita mais alto”¹⁰⁴.

Na Paris do século XIX, a multidão freqüentava os *grands magasins* (grandes lojas de departamento) e os cafés, além das exposições. O tempo para o entretenimento na metrópole tinha dia e hora, normalmente o domingo ou os feriados, considerando o ritmo acelerado do trabalho da sociedade burguesa. As exposições de arte representavam os novos espaços de sociabilidade, assim como as Exposições Universais, que expunham desde arte internacional até objetos industriais. Visitadas por milhares de habitantes e turistas, as exposições universais eram realizadas regularmente pela Europa e tornavam-se uma vitrine da produção industrial, embora também reservasse espaço para arte internacional. É possível afirmar que essas exposições eram mais freqüentadas que as exclusivas de arte, pois havia o interesse comercial estimulando a visita dos operários. Como menciona T.J. Clark, trabalhadores da companhia de Cail conseguiram inclusive folga para ir à Exposição Universal de 1867.

As Exposições Universais suscitaram um grande debate a respeito da qualidade estética dos objetos industriais, os quais começaram a ser

¹⁰³ White, *op.cit.*, p.89. [Tradução da Autora].

¹⁰⁴ Baudelaire, *op.cit.*, p.92. [Tradução da Autora]. No artigo sobre o *Museu Clássico do Bazar Bonne-Nouvelle*, de 1846, Baudelaire compara as “exposições anuais, turbulentas, escandalosas, violentas, buliçosas” dos *Salons* com a tranqüilidade e doçura que reinou na exposição-tema deste artigo, que a fazia parecer “um gabinete de trabalho”. (*Idem*).

consumidos em grande quantidade em razão do baixo custo. O maior exemplo disso foi a Grande Exposição de 1851, em Londres, quando mobílias, tapeçarias, louças, entre outros objetos, foram acusados por especialistas de um “mau gosto quase inconcebível”, por culpa das máquinas e dos maus desenhistas que os confeccionaram. Segundo os críticos, as máquinas falseavam a natureza dos materiais (pórfiro e granito, minerais duros, cortados como giz e polidos como cera, assim como a borracha e a resina, usadas como imitações de escultura em madeira, metal e pedra); além disso, os desenhistas tinham uma formação deficiente em arte. O arquiteto galês Owen Jones, após a exposição, concluiu que “enquanto todas as classes, artistas, industriais e o público não forem mais bem formados nas questões relativas à arte, e a existência de princípios gerais não for geralmente reconhecida, essa geração não verá progresso artístico algum”¹⁰⁵.

A crítica de William Morris contra a produção mecanizada o levou a conceber uma teoria sobre a unidade entre a arte e o artesanato, que se baseava no sistema corporativo medieval. A intenção de Morris era recuperar as bases sociais do artesanato medieval, pois acreditava que esta era a única maneira de restituir a beleza dos objetos em sua época. Desvalorizava a idéia do gênio isolado para equiparar o artista a um operário. Para ele, somente nessas condições, o objeto produzido pelo e para o povo traria satisfação para o produtor e o usuário. Além de aprender diversas técnicas artesanais para elaborar móveis, tapeçaria, entre outros produtos, Morris abriu uma loja com amigos pintores (alguns sócios foram Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones e Ford Madox Brown) para poder vender suas criações a mais pessoas, pois a arte não deveria ser exclusividade de poucos. O seu interesse em ampliar o acesso aos objetos de decoração, os quais considerava como arte, não teve êxito em razão do alto custo de produção, que implicava preços muito elevados para a maior parte da população¹⁰⁶.

3.3. O público de especialistas

¹⁰⁵ Jones *apud* Pevsner, *op.cit.*, p.296.

¹⁰⁶ Pevsner, *idem*.

A dependência do aval dos críticos e do júri dos Salões era uma realidade para a maioria dos espectadores que não conhecia nem os detalhes técnicos, nem as sutilezas literárias a que os pintores recorriam. Para muitos escritores, que também atuaram como críticos de arte, o público burguês possuiria uma “cultura artística rudimentária”. Segundo Stendhal, os salões abrigavam uma multidão de pessoas que, embora estimáveis, honradas e ricas, estavam “privadas de uma educação necessária para as Belas-Artes”¹⁰⁷. Assim, o movimento romântico da literatura e da pintura defenderia uma separação entre o artista e o público, por perceber a popularidade e o reconhecimento público como um sinal de mediocridade.

Os artigos sobre as exposições de arte supriam a formação do grande público. A crítica impressa em jornais e revistas constituía o veículo de informação e de publicidade sobre as exposições dentro da populosa cidade de Paris. Os destinatários dos escritos de Baudelaire, entretanto, eram os burgueses pouco instruídos, mas ricos, que deveriam ser iniciados na “ciência” da fruição da arte.

Os senhores possuem o governo da cidade, e isso é justo, pois são a força. Mas é necessário que sejam capazes de sentir a beleza; pois nenhum de vocês pode hoje prescindir do poder, ninguém tem o direito de prescindir da poesia. (...) Appreciar é uma ciência, e o exercício dos cinco sentidos requer uma iniciação particular, que não se consegue mais do que pela boa vontade e a necessidade. (...) Pois bem, os senhores necessitam de arte.¹⁰⁸

O crítico incitava os leitores-espectadores a usarem um terço do seu tempo com o sentimento (os outros dois terços seriam para as leis e os negócios), pois somente por meio do sentimento chegariam a “compreender a arte”. Mas a ênfase de Baudelaire era menos a educação do burguês e mais a afirmação da autoridade do crítico de arte. Para ele, a capacidade efetiva de apreciar e julgar uma obra de arte acompanhava uma tendência do século XIX, que foi a da especialização. Não o grande público, mas a pequena parcela de especialistas é que estaria em condições de apreciar e julgar uma obra.

O fenômeno da ampliação do público inaugurava essa aproximação (meramente física) dos *connaisseurs* aos curiosos, fazendo da exposição um

¹⁰⁷ Stendhal *apud* Rosenthal, 1987, p.33.[Tradução da Autora].

¹⁰⁸ Introdução do ensaio *Salão de 1846*, em que o crítico dirige-se aos leitores burgueses, chamando-os de “sábios uns, outros proprietários”. (Baudelaire, *op.cit.*, p.97).

espaço extremamente heterogêneo em vestes, posturas e comentários. Por um lado, se tratava de uma *massa*, no sentido de compor uma numerosa população mobilizada pela imprensa (o sensacionalismo como convite para o Salão); por outro lado, não era um público uniforme, homogeneizado. Em relação ao grande número de visitantes dos Salões, uma pequena porcentagem era composta pelos artistas, críticos, colecionadores e amadores.

O público especializado acreditava-se mais hábil a compreender a intenção do artista, que por sua vez, experimentava uma maior liberdade para seguir outros caminhos além do estilo oficial. No comentário a seguir, Baudelaire ironiza a relação de um pintor com seu público, comparando as pessoas que formam o público de pintores “autênticos” com o público que contempla um pintor de “qualidade inferior”.

Um método simples para conhecer o alcance de um artista é examinar seu público. E. Delacroix tem a seu lado os pintores e os poetas; o Sr. Decamps, os pintores; o Sr. Horace Vernet, as guarnições, e o Sr. Ary Scheffer, as mulheres estéticas que se vingam dos seus fluidos brancos fazendo música religiosa.¹⁰⁹

O grupo de especialistas, segundo Baudelaire, era capaz de ir além dos modismos da época, visto que possuíam critérios mais pormenorizados para observar as artes. Assim, iriam além dos mestres da tradição – que expressam a “beleza geral” -, podendo reconhecer algo de bom em artistas e poetas menores – responsáveis pela beleza particular, circunstancial e dos costumes. Contra o comportamento coletivo durante visitas ao Museu do Louvre, o crítico comentava:

pessoas (...) passam rapidamente, e sem conceder um olhar diante de uma série de quadros muito interessantes, ainda que de *segunda ordem*, param sonhadores diante de um Ticiano ou um Rafael, um daqueles que mais se popularizou pela gravura, depois saem satisfeitos, e mais de um diz: “Conheço o meu museu”.¹¹⁰

Os especialistas em arte respaldavam os grupos de pintores que já não dependiam do sistema acadêmico, uma vez que esse sistema não estava mais no seu auge. Em uma parceria indireta entre críticos e *marchands*, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, o mercado das artes

¹⁰⁹ Baudelaire, *op.cit.*, p.164. [Tradução da Autora].

¹¹⁰ *Idem*, p.349. [Tradução da Autora].

favoreceu a formação de um grupo de artistas com interesses comerciais paralelamente ao desenvolvimento de uma arte inovadora, produzida por um grupo de artistas chamados “puros”, que viviam de rendimentos familiares e, portanto, se entregavam à experimentação da linguagem pictórica sem depender da venda de seu trabalho.

Naquele momento, o sistema acadêmico-governamental, que estivera como instituição centralizadora da produção e legitimação da arte desde os tempos de Le Brun, começava a se enfraquecer e a ser substituído por um sistema de *marchands* e críticos. O ensino nos ateliês particulares, ou *Masters Classes* (como foram chamadas por Pevsner), e o fortalecimento das atividades de críticos e *marchands* foram fatores que contribuíram para o enfraquecimento da Academia. Ainda assim, nesse novo contexto, algumas semelhanças com o antigo sistema eram encontradas: os pintores associados a *marchands* tornaram-se assalariados, recebendo salários mensais em troca de sua produção, em substituição ao patrocínio estatal, que concedia prêmios e bolsas de estudos aos estudantes da Academia. O crítico alimentava o mito do pintor como gênio desconhecido, “o pintor puro sendo um homem de saber”, que a própria Academia tinha criado¹¹¹.

Em substituição ao sistema acadêmico, o sistema *marchand*-crítico se incumbiu da demanda de uma clientela cosmopolita, heterogênea e rica de Paris, oferecendo a produção de arte contemporânea em uma estratégia de especulação sobre as finanças e o gosto: “Daqui a vinte anos, este pintor será um mestre – e sua pintura valerá uma fortuna” era a máxima desse comércio¹¹².

A crítica de arte se profissionalizou após 1830, quando uma geração de críticos pôde viver com a renda gerada somente por essa atividade. Antes desse período, os críticos costumavam exercer uma série de atividades paralelas, sendo escritores, jornalistas, historiadores, filósofos, funcionários do governo ligados à Academia, e também artistas. Além dos textos sobre as exposições dos Salões, os críticos escreviam sobre as candidaturas ao prêmio de Roma, sobre as vendas, exposições coletivas, exposições organizadas por

¹¹¹ White, *op.cit.*

¹¹² “O novo sistema *marchand*-crítico tinha uma razão intrínseca para encorajar as obras novas: entendia que seria proveitosa a febre de especulação que era esperada por boa parte da burguesia francesa”. (*Idem*, p.105).

marchands, evidenciando o nome de artistas, de obras de arte e de *marchands*.

No sistema *marchand*-crítico, o valor dado ao pintor era igual ou maior que o da obra. A importância do conjunto da obra do artista começou a fazer parte de uma estratégia publicitária.

De fato, por causa de seus interesses, eles [os *marchands*] passaram a se preocupar mais com os artistas do que com as pinturas. Uma pintura corrente, considerada isoladamente, é um objeto comercial bastante efêmero para que pudessem organizar, ao redor dela, todo um sistema publicitário.¹¹³

Dentro dessas novas condições, os artistas independentes optavam por produzir de acordo com sua própria “visão e tema dominante”, muitas vezes abandonando os métodos tradicionais que repercutiam por influência da Academia¹¹⁴. A liberdade do artista era entendida e defendida por seus amigos, o primeiro público de suas obras. Um exemplo é o do escritor Champfleury que, para defender Courbet, atacava Delacroix (que anos antes também fora criticado pela tradição neoclássica). Conforme Champfleury, enquanto as figuras de Delacroix eram “organizadas” e pareciam as “máquinas dos *Salons*”, as grandes pinturas de Courbet tinham a “qualidade suprema do horror à composição”¹¹⁵.

O rompimento com a tradição foi uma reação contra a idéia de um estilo artístico único. Como destaca Hugh Honour, a história desempenhou um papel fundamental no pensamento do século XIX, ao propor que cada civilização ou personagem histórico deveria ser julgado a partir das normas de sua época. As obras de arte, dessa maneira, “começaram a ser consideradas – e expostas nos museus – como expressão de estilos históricos em pé de igualdade uns com os outros, e não como desvios de uma norma única”¹¹⁶.

De maneira geral, as críticas favoráveis contribuíam para a publicidade do artista e para a difusão, junto ao público, de uma interpretação da obra e das preocupações artísticas do artista. Mas a crítica não era uniforme, e entre

¹¹³ Cf. anterior, p. 104.

¹¹⁴ Essa idéia é formulada por Meyer Schapiro em seu ensaio sobre Courbet, mas acreditamos que pode ser ampliada aos demais artistas independentes do século XIX.

¹¹⁵ Schapiro, *op.cit.*, p.96.

¹¹⁶ Honour, 2004, p.19.

defesas e ataques sobre uma obra ou um artista, a maioria dos críticos acabava polemizando a opinião pública.

Entre os pintores recusados pelo júri do Salão, Édouard Manet é um exemplo de como a avaliação negativa de uma obra exposta no *Salon* repercutia na sociedade. Em 1863, o pintor enviou duas obras para serem expostas, *Jesus insultado pelos soldados* e *Olympia*. Os comentários da crítica foram impiedosos e deram uma grande notoriedade a Manet, não em razão de seu talento, mas da “falta de talento” que lhe atribuíram. Uma multidão de espectadores visitou o Salão com o intuito de ver o centro das atenções daquela exposição.

Desde os primeiros dias do salão, a Sala M estava mais apinhada que de costume. (...) A multidão de espectadores foi alternadamente descrita como aterrorizada, chocada, enojada, levada a uma espécie de compaixão, sujeita a uma epidemia de riso, “espremendo-se diante do quadro”.¹¹⁷

A reação do público a Manet se assemelhava ao tipo de reação a Delacroix em 1822, que Baudelaire chamou de “sinal de revolução”. Mas, enquanto Delacroix tivera apoio dos escritores do movimento romântico, Manet foi incompreendido por todos os lados.

O impacto da crítica negativa sobre a carreira de artistas independentes mostrava a importância do especialista. A opinião pública assentara a autoridade de julgamento da arte nas mãos dos críticos, muitos dos quais não eram solidários com os processos artísticos extra-convencionais que os novos artistas iniciavam. Schapiro comenta que a obra *O Enterro em Ornans* (Ilustração 20), de Courbet, teve reações opostas por parte do público leigo e do público especializado.

as cabeças distantes são quase tão iluminadas quanto as mais próximas. Agradaram aos habitantes de Ornans que posaram para o quadro, mas os críticos parisienses, educados na pintura contrastada, sombreada e climática dos românticos, acharam os retratos não apenas feios como tipos humanos, mas plebeus em sua execução.¹¹⁸

O fato de a pintura de Courbet ter agradado aquele tipo de público em Ornans não significava que fosse regra o público leigo simpatizar com a arte

¹¹⁷ Clark, 2004, p.134. T.J.Clark reitera que a reprovação de *Olympia* pela crítica e pelo público foi, acima de tudo, uma reprovação contra o tema da pintura, a prostituta, mais do que contra a desobediência do pintor à parte dos métodos tradicionais da representação.

¹¹⁸ Schapiro, *op.cit.*,p. 96.

inovadora. Ao querer romper com as convenções, Courbet deixou de se preocupar com o público em geral. A nova relação do artista independente com o público se deveu à autonomia que os artistas tinham conquistado na sociedade francesa, sobretudo, a partir de 1850.

Contando com alguns milhares de artistas no mercado de trabalho, Paris mergulhara em uma efervescência artística, alcançando uma estimativa de duzentas mil telas produzidas a cada década¹¹⁹. O movimento contra a Academia representava não só a liberação da arte, mas a constatação da impotência do sistema em gerir o domínio da arte e dos artistas.

Como resultado de tantas pessoas se considerarem artistas, surgiu uma produção irregular e que a crítica considerava de baixa qualidade. Em seu artigo sobre o Salão de 1862, Baudelaire constatava o caos que se tornara a exposição:

turbulência, confusão de estilos e de cores, cacofonia de tons, *tópicos* de toda classe, prosaísmo de gestos e atitudes, nobreza convencional, e tudo visível e claro, não só nos quadros justapostos, como também no próprio quadro; resumindo: completa ausência de unidade, cujo resultado é um horrível cansaço para o espírito e para os olhos.¹²⁰

Os Salões saíram do controle acadêmico-governamental para a direção da Sociedade dos Artistas Franceses em 1881. Com essa mudança, os grupos e as exposições independentes tornaram-se cada vez mais freqüentes¹²¹. Os pintores impressionistas, dessa maneira, entraram em um mercado que se baseava na especulação e mesmo as críticas desfavoráveis agiam como uma possibilidade de sucesso posterior.

A exclusão do *Salon* oferecia um personagem interessante para o leitor e se tornava, nos artigos de crítica favorável, uma testemunha a favor da grandeza do artista. Começava-se a dizer, de fato, que a rejeição e a desaprovação de um artista pelo público [entenda-se pela crítica oficial, mais que pelo senso comum] era um empenho certo para o reconhecimento futuro do artista como mestre.¹²²

A reação desagradável do grande público à arte inovadora era bastante difundida em artigos irônicos e debochados e nas inúmeras caricaturas que

¹¹⁹ White, *op.cit.*

¹²⁰ Baudelaire, *op.cit.*, p.182. [Tradução da Autora].

¹²¹ White, *idem*, p.116.

¹²² Cf. anterior, p.125.

circulavam semanalmente. A polêmica contra as novas gerações muitas vezes eram aquecidas pelos próprios artistas. Como parte do público especializado, os artistas da tradição não reconheciam as produções experimentais dos independentes, e por meio de inúmeras recriminações, acenderam o conflito entre a tradição e a inovação.

Para ilustrar esse conflito, abordaremos um acontecimento que ocupou a vida artística e jornalística britânica nas últimas décadas de 1800. Um caso célebre teve como alvo o pintor americano James Abbott McNeil Whistler (1834-1903), enquanto residira em Londres. Tinha uma ligação estreita com Paris, onde ficou durante alguns anos. Participava do grupo de Mallarmé (no qual também estiveram os artistas Odilon Redon, Paul Gauguin, Édouard Vuillard), que se reunia às terças-feiras para discussões sobre as *correspondências* entre as várias artes¹²³.

Sua série de água-forte sobre as margens do rio Tâmesa, exposta na Galeria Martinet, em Paris, já tinha sido elogiada por Baudelaire em 1862, que considerou as gravuras “sutis, vivas como a improvisação e a inspiração (...); poesia profunda e complicada de uma grande capital”¹²⁴.

Com uma produção que contrariava as convenções acadêmicas, Whistler era assunto de vários artigos que circulavam na imprensa britânica, a maior parte ofensiva às suas obras. A esse grupo, juntou-se o crítico e professor inglês John Ruskin (1819-1900), que chegou a acusar a tela *Noturnos em azul e dourado: a velha ponte de Battersea* (Ilustração 20), exposta em 1877, de ser um golpe para conseguir dinheiro: “Eu jamais esperaria ouvir um janota presumido pedir 200 guinéus para jogar um vidro cheio de tinta no rosto do público”¹²⁵. A crítica foi rebatida com uma ação judicial contra Ruskin, sob a acusação de ter caluniado o pintor. A defesa de Whistler, que é apresentada a seguir, pertence a um novo discurso sobre a arte

¹²³ Argan comenta que a teoria da *poesia pura*, elaborada por Mallarmé, influenciou os artistas simbolistas na substituição do valor dos conceitos para o do meio e sua capacidade de evocar imagens. As “várias artes não formam uma unidade: cada uma delas expressa com seus próprios meios (na atual condição de seu desenvolvimento) uma experiência total do universo e, entre elas, existem *correspondências*.” Argan, 1992, p.149.

¹²⁴ Baudelaire, *op.cit.*, p.307. [Tradução da Autora]. Ao longo do artigo *A água-forte está na moda*, Baudelaire ressalta que, por ser este um gênero de gravura muito pessoal, não deveria ganhar muita popularidade para evitar uma queda de qualidade. Ele explica: “É realmente um gênero muito pessoal e, conseqüentemente, muito *aristocrático* para encantar pessoas que não sejam naturalmente artistas e muito apaixonadas, portanto, por toda intimidade viva”. (*Idem*, p. 314-315).

¹²⁵ Gombrich, 1999, p.530.

que se erigira a partir de fins do século XIX, em que o artista se posiciona como autoridade crítica da arte, estabelecendo o que deseja do espectador.

Sabemos que o sr. Ruskin devotou sua vida para a arte e, como resultado, é “Slade Professor” em Oxford. Na mesma sentença, temos a sua posição e o seu mérito. Mas não é suficiente, senhores! Uma vida passada entre pinturas não cria um pintor – até o vigia da Galeria Nacional poderia declarar isso. Assim como se decidisse alegar que quem vive em uma biblioteca morrerá poeta. Não deixem que o sr. Ruskin se gabe em dizer que mais educação faz a diferença entre ele e o vigia, quando ambos passam tanto tempo olhando quadros na Galeria.¹²⁶

A sensibilidade que Whistler reivindica para o espectador de sua pintura não era a mesma que o ensino acadêmico erigira, por meio de cópias incessantes de esculturas e pinturas clássicas e pelo conhecimento dos antigos mestres. O interesse em desenvolver as questões formais de sua pintura era oposto à idéia de virtuosismo técnico. Para Whistler, a síntese das formas alcançada em *Noturnos* era resultado de uma vida inteira dedicada à pintura.

Apesar do tom agressivo contra a apreciação de Ruskin, não se podia acusar que esse erudito fosse insensível para a pintura mais inovadora, a exemplo de como tomou partido dos conterrâneos William Turner e os pré-rafaelitas. As novidades apreciadas por Ruskin atendiam a uma prática da pintura como técnica artesanal. Argan esclarece que Whistler, ao contrário, se ligava a uma concepção da arte como intuição instantânea de um instante de harmonia entre o indivíduo e o mundo¹²⁷.

A sensibilidade de Ruskin foi considerada como a fonte para uma emblemática experiência de fruição, segundo o filósofo de arte Arthur Danto. Em carta escrita ao pai em 1848, Ruskin descreveu uma experiência especial com uma pintura de Paolo Veronese, desencadeada enquanto distraidamente copiava um detalhe de Salomão e a Rainha de Sabá em uma galeria de Turim. Em certo momento, Ruskin foi tocado pela pintura, chegando a questionar se Veronese não tivera ajuda divina, sendo, portanto, um servo de deus mais

¹²⁶ Gayford *et al*, 1998, p.524. [Tradução e grifo da Autora]. Whistler apresentou ainda o argumento, que seria definitivo para o artista independente do século seguinte, de que o pouco tempo que precisou para pintar aquela tela devia ser somado a todos os anos anteriores dedicados à prática da pintura.

¹²⁷ Argan, *op.cit.*, p.152.

importante que um padre. Submetido à experiência de transformação de visão, Ruskin tinha adquirido uma “filosofia de vida”¹²⁸.

Mesmo sensível para experimentar a “desconversão” religiosa por meio da arte, Ruskin não conseguiu aceitar as características pictóricas da obra de Whistler, pois, para isso, era necessário assumir a concepção do pintor. Esse tipo de confronto, entre os artistas inovadores e uma geração de artistas e críticos ligados à tradição da pintura, seria ainda mais evidente no século seguinte. Para o público de especialistas e leigos, era anunciada a necessidade de preparar um novo olhar para a arte do século XX, visto que os critérios da arte representativa não eram mais “suficientes” para o público da arte moderna desde fins dos anos 1800.

Com a autonomia da produção artística, o grande público do século XIX se deparou novamente com uma restrição intelectual à arte. Inicialmente, os Salões oficiais veiculavam publicamente uma iconografia amparada em códigos familiares à sociedade burguesa (familiares em razão da ampla repercussão das críticas de jornal, além da própria tradição acadêmica). Mas com a independência de tais códigos, alguns artistas acabaram modificando a comunicação com o público em geral, visto que distinguiam a recepção comum da maioria da recepção sensível da minoria (a quem, de fato, destinavam as obras). Essa arte compreensível para especialistas foi decisiva para inaugurar, no século XX, novos conceitos e estratégias para a apreciação da produção da arte moderna e contemporânea, tal como veremos a seguir.

¹²⁸ Danto, 2006, p.197. [Grifo da Autora].

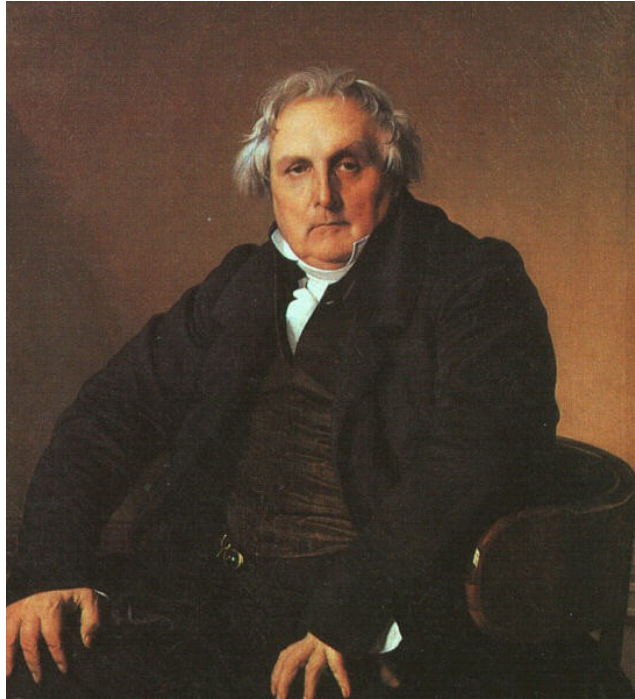


Ilustração 14. Jean Dominique Ingres. *Louis-François Bertin*. 1832. 116 x 95 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.



Ilustração 15. Jean-Baptiste Greuze. *O contrato de casamento*. 1761. 92 x 117 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre. Paris.

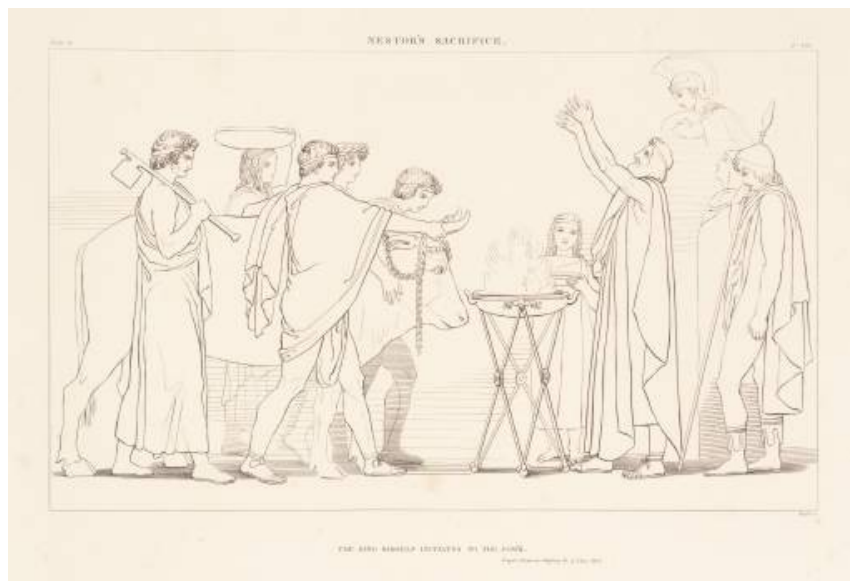


Ilustração 16. John Flaxman. *O Sacrifício de Nestor*, da série *A Odisséia de Homero*.

1805. 17,7 x 29,5 cm. Gravura em metal. National Gallery, Londres.



Ilustração 17. Antoine-Jean Gros. *Napoleão no campo de batalha de Eylau, 9 de fevereiro*. 1808. 533 x 800 cm. Óleo s/ tela. Museu Nacional do Louvre, Paris.



Ilustração 18. Anônimo. *Província de Agde*, do *Guia pitoresco do viajante na França*, Firmin-Didot, 1836. 20,5 x 13 cm. Gravura em metal. França.



Ilustração 19. Gustave Courbet. *O Enterro em Ornans*. 1849-50. 314 x 663 cm. Óleo s/ tela. Museu d'Orsay, Paris.



Ilustração 20. James Abbott McNeil Whistler. *Nocturno em azul e dourado: a velha ponte de Battersea*.c. 1872-5. 67,9 x 50,8 cm. Óleo s/ tela. Tate Gallery, Londres.

CAPÍTULO 4. O SÉCULO XX E OS DESAFIOS PARA O ACESSO À ARTE

O quarto capítulo abordará as transformações ocorridas no campo da arte a partir do século XX, e as consequências para o acesso do público. Provavelmente, o que foi mais marcante para a recepção da arte moderna foi a substituição dos antigos critérios, como o subjetivo sentimento, pela valorização dos componentes formais e expressivos ligada à abordagem da morfologia visual.

Alguns aspectos constituem desdobramentos do século anterior, apontados no terceiro capítulo, tais como: a ampliação do acesso do público às exposições de arte dos Salões e dos museus; a contribuição dos meios de comunicação na difusão da arte para o grande público (como parte do fenômeno produzido pela sociedade urbana e industrial); a produção mais autônoma de um segmento de artistas; a diferenciação, dentro do público das exposições, entre a minoria de especialistas (artistas, críticos e amadores) e a maioria leiga.

O fato é que as exposições de arte deixaram de ser atrações tão freqüentadas como o foram no século XIX, uma vez que o interesse por entretenimento das numerosas populações urbanas foi suprido pela indústria cultural, que se encarregara de montar eventos para a distração da sociedade. Nesse contexto, a indústria cultural estabeleceu uma relação com a arte para utilizá-la como matéria-prima para a produção de bens de consumo.

O interesse pela arte moderna alcançou, aos poucos, os consumidores de arte, muitos dos quais passando a recorrer às teorizações dos especialistas para poder compreender e atualizar suas aquisições de obras de arte. Principalmente, nos Estados Unidos, as coleções particulares de arte moderna constituíram importantes museus dessa produção, instituições essas que foram responsáveis por familiarizar o gosto moderno para o grande público.

O século das vanguardas foi também palco para experiências de comunicação com grande público por meio da arte. A relação entre arte e sociedade foi, no período entre-guerras, uma das preocupações de dirigentes políticos e artistas que viam a produção artística como um importante instrumento de transformação social. Comentaremos algumas dessas

experiências, nas quais a difusão social da nova arte se integrava a diferentes pensamentos políticos.

As transformações nas linguagens artísticas, desde a utilização de diversos materiais, rompendo com as fronteiras entre as linguagens, até a invenção de novos propósitos para a arte, se tornaram experiências desafiadoras para o grande público. Quando os temas e meios convencionais foram substituídos por uma produção ligada a novas concepções filosóficas sobre a arte, a maioria dos espectadores não se viu informada, ou mesmo capacitada, para compreender a nova arte. Desse modo, a mediação dos críticos de arte, dos curadores, e dos profissionais da publicidade tornou-se fundamental para a comunicação com o público, ainda que isso não conseguisse evitar o distanciamento cultural entre a maioria dos espectadores e o mundo da arte.

4.1. A arte moderna e a recepção do público

Com as inovações surgidas nas diversas linguagens artísticas, a produção artística e o acesso do público do século XX tiveram profundas modificações. Novos códigos artísticos para produzir e apreciar a arte foram inventados e, com isso, o grande público (que passava a incluir a classe trabalhadora da moderna sociedade industrial) teve de recorrer a referências dissociadas da tradição para entender a arte de seu tempo.

As novas formas artísticas mostravam a insuficiência do conhecimento da arte tradicional para a produção e recepção da arte. Mas a ruptura com a tradição acadêmica não ofereceu um único caminho para os artistas. Mesmo para aqueles que se consideravam modernos, os propósitos de cada movimento não eram consensuais.

Cabe mencionar alguns exemplos de como essas visões diferentes marcaram a recepção da arte moderna. Em 1906, o pintor Henri Matisse participou do Salão dos Independentes como membro do comitê de seleção, e pôde exibir sua tela *A Alegria de Viver* sem passar pelo crivo do júri. Matisse foi considerado, pelo pintor Paul Signac (que era vice-presidente do Salão dos Independentes), um “louco” ao colocar, em uma tela de dois metros e meio,

personagens delineados por uma espessura de um dedo e cobri-los com uma tinta lisa que “repelia” o olhar. Completou Signac, em carta a um amigo: “Lembra as vitrines multicoloridas dos negociantes de tintas, vernizes e artigos domésticos”¹²⁹. A crítica marcava a posição de Signac, um pintor neo-impressionista que já fora representante de uma tendência moderna em fins do século XIX, revelando-se tradicionalista ao julgar um expoente da nova geração.

Matisse visitaria o ateliê de Picasso um ano depois daquele Salão. Ao ver *Les Femmes d'Alger*, Matisse teria se encolerizado pela “brincadeira de mau-gosto” de Picasso, como se o artista espanhol tivesse ridicularizado o movimento moderno da pintura com tal obra¹³⁰. Nesse caso, a recepção negativa não partiu dos representantes de uma tradição acadêmica, mas de um destacado artista da geração moderna. Matisse, no papel de espectador de Picasso, reagiu de modo menos moderno do que como artista do Salão dos Independentes. Esse tipo de reação, entre adversários da própria corrente modernista, seria uma constante ao longo de um século repleto de invenções na arte¹³¹.

O crítico norte-americano Leo Steinberg, em um ensaio dos anos 1960, esclareceu que os conflitos gerados entre os artistas de gerações diferentes

Ilustram a regra geral de que, toda vez que aparece uma arte verdadeiramente nova e original, os primeiros a denunciá-la, e gritando mais, são os artistas. Obviamente porque são os mais engajados. Nenhum crítico ou burguês ultrajado pode igualar, em matéria de repúdio, a paixão de um artista.¹³²

No contexto de Paris, dos primeiros anos do século XX, muitos pintores e escultores, profissionais ou amadores, tinham oportunidade de desenvolver suas pesquisas, principalmente com o apoio da Sociedade dos Artistas Independentes. Dessa forma, a capital francesa tornou-se o lugar para onde convergiam artistas de todas as nacionalidades em busca de novas referências para a produção artística.

¹²⁹ Steinberg in *A arte contemporânea situação de seu público*, p.242.

¹³⁰ *Idem, ibidem*.

¹³¹ Também Guillaume Apollinaire e Max Jacob não teriam gostado de *Les Femmes d'Alger*..., ficando um tempo sem frequentar o ateliê do amigo Pablo Picasso após terem visto a pintura.

¹³² Steinberg, *op.cit.*, p.243

No interior do grupo dos independentes, alguns jovens artistas tornaram-se conscientes da autonomia proporcionada pela experimentação na pintura, na escultura, na literatura e na música, lançando-se à frente de um confronto com as antigas convenções. As vanguardas se interessavam em expressar uma atitude de grupo que não era limitada por um estilo específico, mas que, ao contrário, poderia seguir tendências variadas, de acordo com os problemas de linguagem estabelecidos pelos artistas.

Uma espécie de dialética cultural, segundo Argan, teria movido a arte desde o final do século XIX, a partir dos termos do positivismo e do espiritualismo. Dessa forma, o Neo-Impressionismo se opôs ao Simbolismo, e o Cubismo, ao Expressionismo e ao Surrealismo, em relação ao que essas correntes se aproximavam de uma concepção de arte como conhecimento objetivo ou como um fenômeno que escapava da razão¹³³. Isso explicava a diferença entre as experiências com a forma que moveu alguns artistas franceses, objetivando uma nova harmonia pictórica, e as desenvolvidas pelos pintores setentrionais, mais ligadas à “necessidade de encontrar equivalentes para os seus conflitos e isolamento”¹³⁴.

As vanguardas proporcionaram uma transformação radical da sensibilidade e do pensamento das sociedades do século XX. Ao grande público, e até mesmo à parcela de especialistas da arte, era apresentada uma nova arte que, por sua vez, dependia de novas regras de linguagem. Ao tentar confrontá-la com a sensibilidade exigida pela arte do passado, os novos artistas modificaram não só o propósito da arte, como a maneira de olhar do público. Uma arte independente das convenções convocava o público a também se libertar das antigas normas de apreciação, consideradas como “vendas nos olhos”.

Uma estratégia das vanguardas para apresentar a nova arte para o público foi a escrita de manifestos, ensaios e revistas produzidos tanto pelos próprios artistas quanto por críticos e *marchands* ligados a eles. Os artistas italianos do Futurismo, por exemplo, publicaram seu manifesto no jornal parisiense *Le Figaro* em 1909, pretendendo apresentar ao público uma arte revolucionária. Autodenominavam-se “primitivos de uma sensibilidade

¹³³ Argan, 1992, p.139.

¹³⁴ Chipp, 1999, p.122.

completamente transformada” e, dirigindo-se ao público da exposição futurista que percorreu vários países europeus, afirmavam que

O público também deve ser convencido de que, para compreender as sensações estéticas a que não estamos acostumados, é necessário esquecer totalmente a nossa cultura intelectual, não para *assimilar* a obra de arte, mas para nos *entregarmos* a ela de corpo e alma.¹³⁵

A tentativa de promover a nova arte mediante a negação das obras e das instituições do passado ocupou a maior parte dos escritos das vanguardas. O museu, principalmente, foi alvo das mais duras críticas por disseminar e ser fruto dos hábitos visuais do público¹³⁶. O pintor Maurice de Vlaminck revelava sua aversão às regras e à tradição: “Nunca vou ao museu. Fujo de seu odor, de sua monotonia e de sua severidade. Reencontro ali as iras do meu avô quando eu cabulava a aula”¹³⁷.

Mesmo que fosse considerado como instituição ultrapassada, o museu acabou se voltando para a arte de seu tempo, passando a acolher também, em fins dos anos 1910, os artistas modernos. Dois exemplos ilustram essa nova direção: no caso do escultor Auguste Rodin, o museu que levava seu nome foi tematizado em torno da produção do artista, que obtivera uma autorização estatal para instalar suas obras no Hotel Brion em troca da cessão dos direitos autorais. O Museu de Grénoble, por outro lado, abrigava um acervo mais diversificado, desde a vanguarda representada por Matisse até Picasso¹³⁸.

O museu representava, para uma sociedade democrática, a oportunidade de estender a cultura artística a toda a população, sobretudo aos jovens estudantes das escolas públicas. Muitos museus passaram a planejar atividades educativas, tornando-se espaços abertos às escolas para visitas guiadas por funcionários da instituição.

¹³⁵ Catálogo da exposição futurista inaugurada em Berheim-Jeune, Paris, fevereiro de 1912, *in* Chipp, *op.cit.*, p. 301.

¹³⁶ O pintor Robert Delaunay, em carta a Wassily Kandinsky, comenta: “acredito que o público é obrigado a acostumar-se com elas [as obras que Kandinsky apresentou para o Salão em 1912]. O esforço que ele precisa fazer vem lentamente, pois está afogado nos hábitos”. (*Idem*, p.321).

¹³⁷ Carta-Prefácio de Maurice de Vlaminck, *in* Chipp, *idem*, p.140.

¹³⁸ Já no século XIX, o Museu de Luxemburgo apresentava um acervo composto somente por artistas franceses contemporâneos. Aberto em 1815, o primeiro museu de arte contemporânea tinha como objetivo fornecer um panorama da escola francesa, reservando um espaço exclusivo para os pintores vivos. A partir de 1861, a administração do museu modificou algumas características, expondo pintores estrangeiros e também falecidos.

O contato das crianças e jovens com a arte ganhara uma importância enorme, sobretudo a partir de 1900, com o “Movimento de Educação por meio da Arte” influenciado por Pestalozzi e Froebel, que na Alemanha foi chamado de *Kunsterziehungs-Bewegung*. O objetivo era substituir a educação eminentemente intelectual do século XIX por uma que desenvolvesse as capacidades criativas dos futuros cidadãos¹³⁹.

A metodologia e os propósitos do ensino da arte eram atualizados à medida que as inovações da arte, com o passar das décadas, eram assimiladas teoricamente. Muitos educadores progressistas, contrários ao ensino de desenho tradicional, se identificavam com as vanguardas artísticas e passaram a propor reformas educativas inspiradas na rebelião dos artistas diante do rigor acadêmico. Dessa maneira, difundiram-se experiências com o expressionismo, o construtivismo, etc.¹⁴⁰.

O museu oferecia um legado importante para os teóricos da nova arte. Nas primeiras décadas do século XX, a história da arte passou a ser considerada disciplina indispensável para a compreensão da arte do passado e a contemporânea. A importância do passado estava atrelada a uma idéia de progresso: o contemporâneo, que era a modernidade, era progressivo, estava em crescimento, sendo que a arte de vanguarda pertencia a uma linhagem de espíritos inovadores. A revisão do passado por meio dos estudos históricos concebia a modernidade não apenas ligada à história da tradição acadêmica, mas também a uma história de artistas modernos.

Ao mesmo tempo, a compreensão histórica da arte levava alguns artistas progressistas a se reconhecerem como herdeiros de uma tradição na qual a arte era uma força universal, atemporal. O que era válido tanto para a arte do passado, quanto do presente, estaria ligado a uma força expressiva e formal, capaz de comover o espectador para além de seu conteúdo religioso, mitológico ou literário¹⁴¹. A nova arte significaria “o resultado inevitável e fecundo de toda a evolução artística anterior”¹⁴².

Nesse contexto, a cultura dos povos africanos e asiáticos, exibida nos museus etnológicos ou vendidas nas lojas de artigos exóticos de Paris, as

¹³⁹ Pevsner, *op.cit.* p.308.

¹⁴⁰ Efland, *op.cit.*.

¹⁴¹ Schapiro, *op.cit.*.

¹⁴² Ortega y Gasset, 1990, p.30.

imagens da Idade Média, da arte popular, infantil, e até mesmo dos loucos, ocuparam um papel importante ao influenciar o estudo e inspirar os artistas de vanguarda. O apreço pelos primitivos era o reconhecimento do valor do simples e ingênuo, qualidades de uma humanidade mais forte e pura - em comparação à sociedade burguesa do século XIX - que contribuiriam para a busca pela intensidade da expressão em qualquer meio.

A familiarização do público do século XX com a arte moderna começou a ocorrer quando os especialistas passaram a teorizar sobre os movimentos artísticos de então. Os escritos críticos e históricos sobre a arte contribuíram não só para favorecer uma aproximação do público em relação às intenções dos novos artistas, mas também para uma tomada de consciência das transformações modernas.

Ao tentarem compreender a produção artística de períodos anteriores, muitos críticos e historiadores da arte elaboravam justificativas para o tipo de arte que lhes era contemporâneo. Assim, esses especialistas também atuaram como intérpretes e promotores da arte moderna¹⁴³. Notadamente a cultura de vanguarda era defendida como um desdobramento do desenvolvimento intelectual e científico do século XX, posto que a sociedade acreditava ter atingido uma consciência superior da história¹⁴⁴.

A dificuldade que mesmo um público sensível e culto experimenta para ler as obras modernas resulta das condições atuais? Admitimos que sim; mas ela pode transformar-se em fonte de gozo. Gostamos hoje do que ontem nos exasperava. Transformação muito lenta e lentidão explicável: como haveria a compreensão de evoluir tão rapidamente quanto as faculdades criadoras? Ela caminha a seu reboque.¹⁴⁵

Desse modo, o tempo necessário para a compreensão da nova arte e para o reconhecimento dos artistas inovadores era, no entender dos especialistas, o motivo para que a recepção positiva do público não fosse

¹⁴³ Um exemplo disso é a abrangência dos estudos de Meyer Schapiro, com pesquisas que consideram o moderno ao longo da tradição, indo desde a arte românica até pintura abstrata do século XX. Panofsky não pode ser enquadrado nesse grupo de historiadores da arte obviamente. Como lembrou o Prof. Pedro de Andrade Alvim, Panofsky abordava a arte do Renascimento como parte de um universo cultural fechado em si mesmo, cujo acesso precisaria preservar sua integridade.

¹⁴⁴ Greenberg, 2000, p.28.

¹⁴⁵ Albert Gleizes e Jean Metzinger na obra *O Cubismo*, in Chipp, *op. cit.*, p.212.

imediate. Esse processo seria chamado pelo crítico Leo Steinberg de “adaptação de gosto”.

A necessidade desse intervalo de tempo, entre a produção e o reconhecimento do artista pelo público, esclarece porque a consagração de Cézanne se deu, efetivamente, na exposição do Salão de Outono de 1907, um ano após seu falecimento. A repercussão dessa exposição por toda a Europa difundiu as conquistas pictóricas de Cézanne para um extenso público, sendo um estímulo, sobretudo, para os pintores cubistas. Como fica evidente em uma carta do poeta alemão Rainer Maria Rilke, se proliferou um entusiasmo do público, sobretudo o especializado, diante das obras de Cézanne. Uma espécie de consenso sobre o talento do pintor após uma carreira de frustrações diante do público parisiense. Para Rilke, a produção de Cézanne era a mais importante daquele Salão, e o poeta não poupou elogios quanto à sensação de realidade produzida pelas naturezas-mortas, às cores vibrantes e à simplicidade alcançada pelo pintor.

A elaboração de uma justificação teórica sobre os procedimentos da pintura moderna também está exemplificada em mais uma carta de Rilke. Ao comparar a experiência da apreciação das obras do Salão de Outono à das obras do Museu do Louvre, o poeta percebia que a pintura dos artistas mais recentes, embora apresentassem inovações, tinha uma existência conectada à história da pintura. E que, ademais, a apreciação das conquistas modernas dependia de uma percepção nova que era, ao mesmo tempo, influenciada pela compreensão da pintura do passado.

É estranho andar pelo Louvre após dois dias no Salão de Outono: você nota logo duas coisas: que cada *insight* tem seu antecedente, e que as novidades criam alardes no momento em que são assimiladas – e então, que talvez não haja um *insight* esclarecedor para tudo. Como se os mestres no Louvre não soubessem que a pintura é feita de cor.¹⁴⁶

O contato inicial do grande público com a arte moderna produziu reações desagradáveis que guardavam, em certa medida, uma semelhança com as reações às obras polêmicas dos Salões parisienses do século XIX. A publicidade negativa que recebiam os artistas inovadores continuou despertando a curiosidade da maioria das pessoas que visitavam as

¹⁴⁶ Carta de Rilke à esposa em 1907, in Gayford, 1998, p.294. [Tradução da Autora].

exposições de arte. Mas, para avaliar as obras modernas, o público não tinha referências para julgar a qualidade técnica ou a pertinência do tema. A narrativa começava a desaparecer, assim como a figuração. Aos poucos, críticas contra figuras feias, como as lançadas contra Courbet e Manet, passaram a não ter lugar, pois nem figuras havia mais para examinar. A “imagem era distorcida ou simplesmente desaparecera; as cores e formas eram de uma intensidade insuportável; e a execução, tão livre que parecia completamente desprovida de arte”¹⁴⁷.

Um dos movimentos mais influentes para os artistas de vanguarda foi o Cubismo. A representação da natureza por meios ilusionistas, de que se ocuparam os pintores desde o Alto Renascimento, tornara-se superado pela representação da concretude das coisas e sua posição no espaço. Esse importante esclarecimento do cubismo foi feito pelo marchand D.H. Kahnweiler, ao escrever sobre os pintores Georges Braque e Pablo Picasso. Quatro anos após a exposição dos cubistas no Salão dos Independentes de 1911, e já havendo uma controvérsia entre a imprensa e o público acerca do valor do Cubismo (entre os defensores da arte moderna na imprensa e a opinião pública majoritária), Kahnweiler defendia que a pintura passara a ser produzida em razão de problemas básicos - “a representação de três dimensões e das cores na superfície e sua concentração na unidade desta superfície” - que não objetivavam uma “composição agradável, mas uma estrutura articulada”¹⁴⁸.

Quanto à percepção do público, Kahnweiler afirmava que a tendência do espectador de querer ver a representação de alguma coisa o forçava a evocar imagens retidas na memória, sempre reduzindo as obras cubistas ao estilo geométrico. Um novo hábito deveria ser construído, mediante a familiarização do espectador com o novo meio de expressão e o conseqüente abandono da “impressão geométrica”¹⁴⁹.

É interessante observar que o abandono dos velhos hábitos correspondia à substituição dos antigos condicionamentos para apreciação da arte, com base em denominadores comuns, como o religioso, o literário, o ensinamento moral e o sentimento. Tratava-se também do abandono das impressões mais imediatas, ligadas à geometria, que eram disseminadas

¹⁴⁷ Schapiro, *op. cit.*, p.206.

¹⁴⁸ D.H.Kahnweiler em sua obra *A ascensão do cubismo*, in Chipp, *op. cit.*, p.255.

¹⁴⁹ *Idem*, p.260.

informalmente ao longo das gerações. Com isso, incitava-se o aprendizado de um novo condicionamento, a partir do qual o espectador deixaria de ver uma simples esfera e passaria a identificá-la como uma área pintada segundo relações pautadas em questões da física, como a teoria das cores. A física, que desde o século XIX influenciara os impressionistas e pós-impressionistas nas experimentações pictóricas, oferecia à pintura cubista uma possibilidade de conhecimento do mundo, e assim um caráter universal (Ilustração 21).

Se o Cubismo se mantinha mais ligado à cultura intelectual, outros grupos de artistas defenderiam a arte como trabalho prático-operacional a fim de produzir comunicação, estando mais ligada ao povo do que às classes ricas. Nesse sentido, o Expressionismo Alemão encontraria nas artes gráficas, principalmente na xilogravura, as técnicas artesanais e populares que estavam arraigadas à tradição ilustrativa alemã¹⁵⁰ (Ilustração 22). As gravuras expressionistas se aproximavam de uma iconografia mais primitiva, em oposição às regras das academias de arte, que tinham acabado de assimilar o impressionismo. Na recusa do estilo acadêmico, pertencente à uma tradição elitista, os expressionistas se dirigiam a um público mais popular.

A direção da arte rumo à abstração era considerada, por alguns artistas, a melhor maneira de obter expressão por meio da ação. A ação do artista moderno, na explicação de Argan, passava a ser “tanto mais eficaz quanto menos identificáveis fossem os objetos do quadro e maior o choque do espectador desprevenido”. Para mostrar ao público que a *forma* deveria ser considerada parte integrante da realidade do objeto, muitos artistas passaram a incluir materiais diversos em uma obra. Kurt Schwitters, explicando sua obra *Merz*, disse que a conciliação de diferentes materiais constituía vantagem sobre a pintura a óleo, pois expressava a oposição “não apenas de cor contra cor, linha contra linha, forma contra forma, etc., mas também material contra material”¹⁵¹. Dessa maneira, o quadro como plano plástico eliminava a distinção, também técnica, entre pintura e escultura¹⁵².

Para o público em geral, era comum associar a imagem abstrata às “impressões geométricas” mencionadas por Kahnweiler, até porque a referência à abstração estava nos padrões decorativos dos bens utilitários,

¹⁵⁰ Argan, *op.cit.*, p.238.

¹⁵¹ Kurt Schwitters em seu artigo *Merz*, in Chipp, *op.cit.*, p.389.

¹⁵² Argan, *op.cit.*, p.306.

oriundos da produção industrial, como os tapetes, tecidos, etc. Mas tais objetos diferiam muito dos quadros e esculturas a que se atribuía o valor artístico. O choque para o espectador, ao ver formas abstratas emolduradas e expostas, era provocado por faltar um tema da experiência comum, de maneira que fosse possível reconhecê-lo e compará-lo com a natureza ou outras obras de arte. Para o filósofo espanhol José Ortega y Gasset, o grande público não compreenderia a arte moderna em razão de um apego à figuração, cujas formas eram mais reconhecíveis no cotidiano.

para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto da sua vida. (...) Definitivamente, o objeto de que a arte se ocupa, o que serve de termo à sua atenção e com ela às demais potências, é o mesmo que na existência cotidiana: figuras e paixões humanas.¹⁵³

A arte abstrata modificou o papel do espectador ao mostrar-lhe que o prazer artístico não estava restrito aos aspectos humanos que residiam na arte representacional. Segundo Ortega y Gasset, a nova arte inaugurava uma sensibilidade artística que era a única capaz de apreciar corretamente os objetos artísticos enquanto “puras virtualidades”. E assim proclamava: “eis porque a nova arte divide o público em duas classes de indivíduos: os que entendem e os que não a entendem; isto é, os artistas e os que não o são”¹⁵⁴.

A sensibilidade requerida pela nova arte não só estava ligada a um comportamento físico diante da obra de arte. Era necessário que o espectador, além de ter uma impressão imediata ao olhar a obra, acrescentasse a reflexão aos valores plásticos observados. A fruição, portanto, aconteceria em um segundo momento, por meio de uma reação física e reflexiva, que seria o “efeito refletido”. Neste conceito, formulado pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, o espectador atentaria para a sua própria reação diante da presença física da obra, reconstruindo e reconsiderando seu modo de perceber as coisas. Somente nesse momento, “entra[ria]m em jogo o reconhecível, o miraculoso e o evocativo”¹⁵⁵.

O esquema de fruição ideal, conforme Greenberg, se limitava à pequena parcela do público que podia discutir e aprender os problemas da nova arte (ou

¹⁵³ Ortega y Gasset, *op.cit.*, p.26.

¹⁵⁴ *Idem*, p.30.

¹⁵⁵ Greenberg in *Vanguarda e kitsch*, p.36.

seja, a parcela composta pelos especialistas), que compreendia em que medida a abstração não era um resultado arbitrário, e sim a busca do meio específico de uma linguagem artística pura. Se para esse público especializado, uma abordagem formalista da arte permitia compreender que “sob a influência do formato quadrado das telas, as formas tendem a se tornar geométricas – e simplificadas, porque a simplificação também é uma parte da adaptação instintiva ao meio”¹⁵⁶, a maior parte do público via somente rabiscos, manchas ou “cubinhos”, sem ultrapassar a associação imediata com as formas geométricas.

Veremos, a seguir, como esse tipo de reação do público marcou a primeira grande exposição de arte moderna dos Estados Unidos, importante por inaugurar um gosto pelo moderno na sociedade americana.

4.2. Um novo cenário para a arte moderna

O século XX trouxe modificações para o centro da vida artística e cultural a partir da segunda década. Os impactos decorrentes da guerra mundial e dos regimes totalitários dificultaram a vida de muitos artistas e intelectuais europeus, os quais optaram pela emigração, sobretudo em direção aos Estados Unidos. Pode-se perceber, nesse deslocamento geográfico, a significativa substituição da Europa, especialmente de Paris, pelos Estados Unidos como eixo da produção teórica e artística moderna, definitivamente na década de 1950.

No entanto, muitos anos antes, uma mostra internacional de artes realizada nos Estados Unidos prenunciaria a inovação na pintura e escultura daquele século, apresentando ao público dos Estados Unidos, pela primeira vez, a produção dos artistas modernos europeus. Realizada em 1913, a Exposição do Arsenal (*Armory Show*) mostrou trabalhos de artistas europeus e americanos nas cidades de Nova Iorque, Chicago e Boston. O objetivo era apresentar o trabalho dos jovens artistas, mas reservando também algumas salas para os grandes pintores e escultores já consagrados no século anterior, como Rodin, Corot, Delacroix e Ingres. Foi uma exposição que escandalizou a

¹⁵⁶ *Idem*, p.56.

sociedade americana, que nunca tivera contato com uma arte radicalmente diferente da arte acadêmica européia ou produzida nos Estados Unidos.

Trezentos mil visitantes aproximadamente estiveram na exposição, número considerável se comparado ao de visitantes das galerias de pinturas das Feiras Mundiais ou da Academia Nacional. Já nessa época, as feiras costumavam ser mais visitadas do que as exposições de arte em razão do caráter espetacular das máquinas, dos produtos manufaturados e das diversões populares. A Exposição do Arsenal, no entanto, foi amplamente divulgada por revistas e jornais; caricaturas, charges e fotografias circulavam e acendiam a opinião pública sobre os novos artistas, que totalizavam 300, dos quais 100 eram europeus, como Brancusi, Duchamp, Matisse, Picasso, entre outros.

O grande público foi envolvido por sentimentos que iam desde o entusiasmo pela novidade e curiosidade, até a surpresa, rejeição e ira. A comoção provocou algumas manifestações violentas contra a exposição, sendo noticiado na época que estudantes teriam queimado a efígie do pintor Matisse, incendiado escolas e, em Chicago, a exposição teria sido investigada por ultrajar a moral¹⁵⁷.

O fato de não haver júri nem premiação causou um problema maior para o público, que tinha que lidar com uma produção desconhecida. Com a intenção de tornar mais democrática a mostra, os organizadores retiraram qualquer sentença conservadora que pudesse se assemelhar à Academia Nacional de Desenho. Como ressalta Meyer Schapiro,

foi uma experiência desafiadora para o público a quem foi dado um novo papel. Devia julgar, mais do que nunca, uma arte desconhecida e difícil. Sua avaliação não havia sido preparada pela seleção de um júri respeitado, nem poderia basear-se em critérios próprios estabelecidos. (...) a arte moderna saltou sobre o público como uma questão política problemática, que exigia uma escolha definitiva¹⁵⁸.

A aceitação do grande público não foi imediata, visto que nos Estados Unidos a arte moderna era vista em pouquíssimas galerias. Mesmo para os ricos colecionadores americanos, a arte européia valorizada sempre fora a dos antigos mestres, voltando-se ao passado pelo interesse em manter-se como refinados herdeiros de antigas e sólidas fortunas do velho mundo. O novo tipo

¹⁵⁷ Greenberg, *op.cit.*

¹⁵⁸ Schapiro, *op.cit.*, p.201.

de pintura e escultura perturbou o gosto estabelecido, que seguia uma cultura estética bem-comportada e ligada à arte italiana da Renascença. A aceitação da nova arte era também uma acolhida a um espírito reformador ou revolucionário em sentido amplo. Muito provavelmente por esse motivo, as mulheres tenham sido as maiores simpatizantes da pintura e escultura modernas. Comprando “com mão generosa”, as esposas e filhas de magnatas reagiam às novas formas com a mesma abertura que tinham para os ideais de emancipação das primeiras décadas do século XX¹⁵⁹.

O grande público, de modo geral, ficou chocado com a Exposição do Arsenal. A numerosa população urbana não costumava freqüentar exposições de arte, embora tivessem uma idéia convencional do que a pintura, o desenho e a escultura fossem. Ao se depararem com figuras “disformes” emolduradas ou sobre pedestal, “cores cruas e berrantes, desenhos pueris”, a maioria das pessoas achou que se tratava de mera arbitrariedade dos artistas. A polêmica travada pela Academia contra a exposição teve notoriedade na imprensa, e as paródias e sátiras agradaram o público.

A ira explosiva dos acadêmicos ultrajados e dos árbitros do gosto não desagradou totalmente o público. A imprensa que satirizava a nova arte contava com o prazer do leitor na distorção e na expressão violenta. (...) Esse público, não muito atento à arte, passou a aceitar algumas dessas formas estranhas, poucos anos depois, como um estilo decorativo e cômico.¹⁶⁰

De fato, a indústria e o comércio se incumbiram de tornar familiares as imagens da arte moderna em revistas, mobília, embalagens, utensílios e roupas. O desenho industrial se apropriou de uma simplificação da arte abstrata. O “modernismo massificado” fazia parte de um sistema que atribuía signos de categoria, cultura e herança aos estilos mais antigos. Em conseqüência, o gosto por estereótipos da arte moderna era condenado amplamente pelos especialistas.

O público que compra os objetos modernos massificados, de aparência abstrata, ainda prefere o quadro sentimental, fotográfico e trivial, pouco preocupado com a qualidade. Nos muitos que têm consciência do moderno, uma imagética ligeiramente acentuada e estilizada exerce forte apelo.¹⁶¹

¹⁵⁹ *Idem*, p.226.

¹⁶⁰ Cf. anterior, p.234.

¹⁶¹ *Idem*, p.235.

Na sociedade urbana e metropolitana das grandes capitais, incluindo as dos Estados Unidos, a população letrada crescera como nunca. A circulação de grande número de revistas e livros comerciais, assim como de anúncios publicitários, veiculava uma produção de imagens que o influente crítico Clement Greenberg caracterizou de *kitsch*. Produto da era industrial, o *kitsch* utilizava elementos da cultura erudita para reduzi-la a mero entretenimento, a exemplo da

arte e a literatura populares, comerciais, com seus cromos, capas de revista, ilustrações, anúncios, ficção barata e sensacionalista, história em quadrinhos, música de cabaré, sapateado, filmes de Hollywood etc,etc(...). O *kitsch* é um produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, implantou a chamada alfabetização industrial.¹⁶²

O *kitsch* integrava-se a um ciclo: ao mesmo tempo que uma massa de consumidores queria diversão e entretenimento para combater o tédio durante os escassos períodos de não-trabalho, uma série de produtos era oferecida para preencher a vida cultural da cidade. Greenberg destaca que a avidez por diversão não podia ser remediada nem pela arte e literatura erudita, nem pela cultura popular, pois as massas urbanas nem eram iniciadas na primeira, nem mantinham o gosto pela segunda, de origem rural. Além disso, “aprenderam a ler e escrever por razões de eficiência, mas não conquistaram o ócio e o conforto necessários para o desfrute da cultura tradicional da cidade”¹⁶³.

O *kitsch* refletia a cultura de massa na nova sociedade urbana. Visto como manifestação de empobrecimento cultural por Greenberg e outros autores, o *kitsch* ameaçava a cultura erudita com as constantes tentações do mercado de entretenimento e o despojo da obra de arte quando difundida no contexto do consumível. Mas, como no exemplo das bambochatas, o novo tipo de produção decorria de novas relações comerciais, onde o acesso à arte estava sendo ampliado e diversificado¹⁶⁴.

¹⁶² Greenberg, *op.cit.*, p.32.

¹⁶³ Cf.anterior.

¹⁶⁴ Segundo a socióloga argentina Regina Gibaja, fatores como a alfabetização, a mobilidade social, a urbanização, a difusão massiva e as comunicações romperam com a divisão entre os públicos. Por um lado, os setores populares acedendo ao ensino secundário e superior, a divulgação da arte pelas reproduções, discos, concertos populares e publicações com preços baixos; por outro, as classes altas se vêem penetradas pelos meios de difusão em massa. (Gibaja, 1964, p.13).

Nesse processo de ampliação do público, havia uma reorganização da vida coletiva no espaço urbano e também dos gostos. Como destacou o crítico Mário Pedrosa, o ritmo acelerado da vida moderna impelia os indivíduos à procura por diversão, reservando menos tempo à contemplação, atividade indispensável para a apreciação da pintura e da escultura¹⁶⁵. A arte erudita, desse modo, era substituída pelas várias imagens produzidas pelos meios de comunicação de massa, cuja visualidade era mais rápida. O pintor George Grosz pretendia explicar esse fenômeno pela idéia de satisfação da “fome de imagens” na época¹⁶⁶. Na opinião do representante da Nova Objetividade, o apetite humano por imagens se satisfazia, na década de 1920, não por arte, mas pela fotografia e o cinema. Curiosamente, Grosz considerava como hostis à arte os novos meios que, paralelamente, começavam a servir como experimentação artística para outros artistas¹⁶⁷.

A comunicação com o grande público se tornou uma preocupação significativa entre os especialistas em arte e dirigentes políticos da primeira metade do século XX. Veremos adiante como a arte, na primeira metade do século, assumiu um papel relevante nos projetos sociais do período entre-guerras, tanto para complementar a educação da população dos contextos revolucionários quanto para formar o gosto das sociedades modernas.

4.3. Arte de vanguarda e abrangência social

A frase do pintor italiano Giorgio de Chirico de que “Chegará o dia em que as pessoas irão aos museus para vê-la [a arte moderna] e estudá-la!”¹⁶⁸ não demorou a concretizar-se, desde sua publicação em 1919. A popularização da arte moderna foi um fenômeno que se deveu à produção de uma bibliografia mais ampla que, juntamente com as reproduções fotográficas, tornava visíveis

¹⁶⁵ Amaral, 2003, pp.06-07.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁷ Cabe mencionar o uso da fotografia e do cinema pelos artistas ligados ao dadismo e surrealismo, como Man Ray e Marcel Duchamp, entre os precursores do uso da fotografia e do cinema para fotocollagens, animações e filmes.

¹⁶⁸ Em seu artigo *Sull'arte metafisica*, publicado na revista *Valori Plastici* de Roma, de Chirico afirmava que a arte moderna entraria no sistema institucional das artes, rumo à catalogação nos museus e bibliotecas: “a questão da compreensão nos preocupa muito hoje; amanhã ela já não perturbará mais. Ser ou não ser compreendido é um problema de hoje”, *in* Chipp, *op.cit.*, p.455.

as obras de arte, mesmo que as instituições de exposição estivessem distantes geograficamente do público não-residente nas grandes metrópoles.

O acesso físico a essas obras também se tornou mais fácil com a abertura dos primeiros museus de arte moderna. O Museu de Arte Moderna de Nova York, fundado em 1929, reunia o acervo da colecionadora e pintora Katherine Dreier, que desde 1920 exibiu e difundiu obras cubistas e abstratas nas exposições organizadas pela *Société Anonyme*, em parceria com o artista francês Marcel Duchamp. Em seguida, o museu adquiriria obras significativas dos movimentos modernistas, as quais participariam de uma série de exposições e publicações. Alguns anos mais tarde, em 1937, seria fundado o Museu de Pintura Não-Objetiva (atualmente o Solomon R. Guggenheim Museum), com exposições importantes dos pioneiros europeus da pintura abstrata, visando a “promoção, estímulo e educação em arte e a ilustração do público”¹⁶⁹.

Essa espécie de filantropia que marcaria a atitude de ricos empresários norte-americanos, socializando suas coleções de arte moderna, ocorreria em um momento em que as questões políticas e econômicas mundiais influenciavam profundamente o cenário da produção artística internacional. Os aspectos ideológicos que permearam o contexto internacional entre as duas guerras evidenciaram diferentes interesses quanto à influência da arte na transformação da sociedade. Algumas experiências constituíram exemplos de estratégias governamentais para articular a vida social com a arte, com implicações na educação da população.

Na Rússia, a primeira década do século XX já apresentava, por meio dos movimentos de vanguarda Raísmo, Suprematismo e Construtivismo, alguns propósitos artísticos revolucionários contra o regime dos czares e a favor do povo, de suas tradições e de suas capacidades criativas. Dessa maneira, os artistas buscaram, inicialmente, referências no patrimônio icônico e estilístico da antiga arte eslava para pesquisar a estrutura funcional da imagem¹⁷⁰, tal como mostram as ilustrações 23 e 24. Com a revolução, os artistas Kazimir Malevich e Vladimir Tatlin se inseriram nas atividades educacionais do comissariado para a instrução do governo de Lênin, o primeiro

¹⁶⁹ Extraído do sítio institucional da Fundação Guggenheim.

¹⁷⁰ Argan, *op.cit.*, p.324.

ocupando-se da formação intelectual da população, o segundo encarregando-se de produzir obras e espetáculos a serviço da causa revolucionária que fossem funcionais e visuais. A ação cultural na Rússia também foi incrementada pela presença de Wassily Kandinsky, Antoine Pevsner e o irmão Naum Gabo, além de Marc Chagall. Como tarefas principais, Kandinsky se responsabilizaria por organizar uma rede de museus para a instrução artística do povo, os irmãos Pevsner desenvolveriam questões do Construtivismo para edificações públicas e Chagall fundaria uma academia aberta às novas tendências da arte, bem como realizaria decorações e cenários para o Teatro Judaico de Moscou¹⁷¹. Já em 1922, algumas dissidências entre os artistas quanto aos propósitos da ação artística, e destes com o governo de Lênin¹⁷² e, posteriormente, de Stalin, resultaram em uma destituição do caráter autônomo da arte russa para reduzi-la a um instrumento de propaganda política e divulgação cultural¹⁷³.

Em parte derivada da experiência artística de vanguarda na Rússia, a *Bauhaus* surgiu em 1919 e ganhou sua formulação pelo arquiteto Walter Gropius, seu primeiro diretor. Fora idealizada como escola estadual de artes aplicadas em Weimar, com o objetivo de resolver o problema da produção industrial, que há um século não conseguira uma qualidade formal. Segundo Gropius, o distanciamento histórico entre a máquina e o artista foi responsável pelo empobrecimento dos objetos industriais.

A indústria continuou colocando no mercado produtos extremamente pobres, desprovidos de boas formas, enquanto os artistas lutavam em vão no intuito de colocar objetos platonicamente concebidos. A deficiência consistia na impossibilidade tanto da indústria quanto dos artistas de penetrar no domínio do outro para poder conseguir um amoldamento dos interesses.¹⁷⁴

Dessa maneira, a *Bauhaus* pretendia vincular a arte aos problemas concretos da vida social por meio de uma educação que integrasse o artesanato com o trabalho intelectual e artístico. Os alunos de artesanato, arquitetura, escultura e pintura, que deveriam ter previamente “talento artístico”,

¹⁷¹ Cf. anterior, p.329.

¹⁷² Chipp comenta que Lênin, quando esteve no exílio em Zurique em 1916, teve conhecimento das ações artísticas dos dadaístas do Café Voltaire e, provavelmente, deve ter considerado a vanguarda russa muito semelhante àquelas “brincadeiras” *dadá*.

¹⁷³ Argan, *idem*, p.330.

¹⁷⁴ Texto de Walter Gropius in *Bauhaus*, 1974, pp.12-13.

passariam por um ensino por etapas: desde experiências preliminares com material e instrumental, por meio das quais atingissem um conhecimento aprimorado, até “encontrar o seu lugar natural, onde [cada aluno] passaria a movimentar-se com toda a segurança”¹⁷⁵. A convite de Gropius, muitos artistas destacados foram professores da Bauhaus, cujas pesquisas de linguagem foram importantes contribuições teóricas para o ensino. Na fase experimental da escola (diferente dos últimos anos, eminentemente práticos), foram lançadas 14 publicações sobre vários aspectos da teoria da arte, com a colaboração de Piet Mondrian, Malevich, Kandinsky, Paul Klee, Theo Van Doesburg, entre outros. A escola durou até 1933, quando a polícia nazista lacrou as dependências da escola, prendendo 32 estudantes sob o pretexto de que eram expoentes da “arte degenerada”¹⁷⁶.

O repúdio dos governos soviético e nazista em relação à arte de vanguarda foi muito similar, o primeiro criticando-a como arte burguesa, o segundo, como bolchevismo cultural. O teor revolucionário e livre das vanguardas, incitando a transformação do pensamento e do gosto do espectador, não se adequavam ao tipo de contemplação mais condicionada que se pretendia apresentar ao público¹⁷⁷. O fato é que a preocupação dos regimes autoritários com o convencimento ideológico da população tendeu a um estilo realista, de temática nacionalista, que facilitava a compreensão do conteúdo de uma pintura ou escultura. Para Greenberg, tal estilo nada mais era do que o *kitsch*.

De fato, o principal problema com a arte e a literatura de vanguarda, do ponto de vista de fascistas e stalinistas, não é que sejam demasiadamente críticas, mas que sejam excessivamente “inocentes”, sendo muito difícil injetar-lhes uma propaganda efetiva, ao passo que o kitsch é mais maleável para esse fim.¹⁷⁸

Uma terceira experiência aconteceu fora da Europa. Tratava-se de um programa governamental para a produção artística que foi implementado nos Estados Unidos na década da depressão econômica: a *Works Progress*

¹⁷⁵ Cf. anterior.

¹⁷⁶ *Idem*, p.07.

¹⁷⁷ Chipp lembra que a arte moderna era atacada por deputados norte-americanos, que denunciavam os mesmos artistas ora como comunistas subversivos, ora como formalistas, decadentes e capitalistas. (*Op.cit*, p.466).

¹⁷⁸ Greenberg, *op.cit.*, p.39.

Administration, organizada em 1933, da qual fazia parte o *Federal Art Project*, iniciado em 1935. Além de apoiar as artes, por meio de financiamento estatal para decoração de prédios públicos, o programa exerceu um impacto na organização dos artistas contratados, dando-lhes uma identidade de classe artística que seria fundamental para a geração de artistas modernos de Nova York. Classe que fora incrementada com o numeroso segmento de artistas que migraram da Europa.

Embora o estilo mais adotado fosse de um realismo estilizado para tratar a temática social, predominante nas encomendas estatais, algumas pinturas murais acentuaram a influência moderna trazida pelos artistas europeus, como Arshile Gorky, ou mesmo dos muralistas mexicanos Diego Rivera e De Orozco. Para o Diretor Nacional do *Federal Art Project*, o programa representava uma oportunidade para os “trabalhadores das belas-artes” desenvolverem um movimento artístico, além de produzir obras de qualidade artística para os cidadãos norte-americanos.

Nosso sistema industrial produziu muita coisa que pode ser considerada boa do ponto de vista estético, mas também uma quantidade horrível de coisas feias, e isso provocou a degradação do gosto popular, já que tais objetos proporcionam a única arte conhecida por muitas pessoas.¹⁷⁹

Tratava-se de uma orientação para uma arte pública que viesse a educar a população, intensificando a experiência estética do público. Não devia ser uma arte para museus, vista como preciosidade, mas localizada em espaço público e erguendo um conteúdo social que contribuísse para a união do artista com o público (Ilustração 25). Os programas para as artes foram dissolvidos no final da década de 1930, com a recuperação da indústria norte-americana, que se voltou principalmente para a produção bélica¹⁸⁰.

As três experiências, embora de curta duração, revelaram o reconhecimento da arte como um importante instrumento de educação e de conversão ideológica. Fosse por meio da fabricação de objetos funcionais, da construção de edifícios e monumentos públicos, de pinturas murais e do ensino

¹⁷⁹ Escritos de Holger Cahill in Chipp, *op.cit.*, p.478.

¹⁸⁰ Chipp ironiza os interesses que dirigiam a política norte-americana, sendo a aplicação do New Deal, (programa de intervenção estatal na economia dos Estados Unidos durante a depressão dos anos 1930) apenas um paliativo temporário. O programa de subsídio para as artes durou menos de uma década, visto que os investimentos retornaram em massa para as indústrias. (*Idem*).

de arte, buscava-se consolidar um novo comportamento social. Para atingir tal propósito, as maneiras de difundir formas e conceitos artísticos muitas vezes recaíam em atitudes autoritárias. Segundo a socióloga Vera Zolberg, os interesses das populações locais entravam em conflito com os desenhos aceitos pelo *Federal Art Project* para os projetos de pintura mural¹⁸¹. Fosse por razões estéticas, morais ou políticas, muitas desavenças regionais ocorreram, como a oposição da população do sul dos Estados Unidos contra os arranjos não-hierárquicos de negros e brancos que decoravam o edifício dos correios.

A orientação das escolhas artísticas do público, que anteriormente comentamos no exemplo do governo revolucionário na França do início do século XIX, buscava um código comum para a produção artística e para sua apreciação. Mas historicamente esse propósito era inviável. Os artistas tinham conquistado autonomia para sobreviver sem apoio de seus estados, o que fica claro com a migração dos russos e alemães após as severas medidas dos governos totalitários. Sobretudo após a segunda guerra, os Estados Unidos ofereciam novas oportunidades para os vários artistas europeus que para ali migraram, ganhando empregos inclusive como professores de universidade.

A pluralidade de tendências artísticas da segunda metade do século XX e seus respectivos conceitos deflagraram novos problemas para o acesso intelectual do grande público, os quais serão tratados a seguir.

4.4. O público diante dos novos conceitos da arte

A modernização das cidades e da produção econômica exerceu uma forte influência sobre os artistas do século XX. O funcionamento das máquinas, a impessoalidade do processo de produção, objetos idênticos que resultavam desse processo: todas essas questões alimentaram uma tendência artística que questionava os processos de legitimação da arte. Iniciada pelo artista francês Marcel Duchamp, essa tendência foi representada pelo *readymade* e assumiu diferentes atualizações no trabalho dos artistas conceituais, dos artistas *pop* e dos minimalistas.

A preocupação com a cor e a forma, associada à intenção do artista moderno em busca de uma linguagem artística pura, propagou-se somente

¹⁸¹ Zolberg, 2005, p.166.

entre o público especializado, que aprendeu a olhar a materialidade da obra de arte, sempre partindo do fato de que a obra era, antes de mais nada, um objeto físico. Duchamp, no entanto, problematizou a “fiscalidade” da pintura e as definições correspondentes à arte, buscando um novo conceito, uma redefinição, sobre a prática pictórica. Mais do que recusar a tradição, Duchamp se convencia de que a pintura estava em crise na nova sociedade industrial.

A posição de Duchamp não era de inaugurar uma nova arte para as massas, mas de inovar abandonando a pintura pura e relacionando-se com a sociedade de massa. Os objetos industriais representavam um produto típico da sociedade de seu tempo, pois evidenciavam a mecanização e a possibilidade de grandes quantidades de uma mesma mercadoria. Desse modo, os *readymades* se tornaram um desdobramento da problematização da prática pictórica por Duchamp.

Como colocado por Rosalind Krauss, a questão central da produção artística de Duchamp era *o que tornava um objeto uma obra de arte?* A arte não teria uma essência inerente, mas a nomeação (por meio da assinatura, do título, do lugar de exposição) é que transformariam os *ready-mades*, ou qualquer objeto convencional, em obras de arte.

Uma das respostas sugeridas pelos *readymades* é a de que um trabalho de arte não pode ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões.¹⁸²

Objetos da experiência comum, produzidos por máquinas, substituíam o trabalho físico do escultor e do pintor, despojando a obra de significados expressivos ou formais (Ilustração 26). Para Duchamp, a seleção do objeto pelo artista implicava uma transformação estética: a obra não era um constructo formal oriundo dos sentimentos pessoais do autor, e sim um objeto passível de uma elaboração intelectual de metáforas visuais que poderiam ser experimentadas pelo espectador¹⁸³. A estratégia era tornar o objeto escolhido indiferente a qualquer outra criação artística, destacando que o valor estético decorreria do lugar de exposição (portanto, não haveria diferença entre um porta-garrafas e a Vênus de Milo, desde que apresentados na galeria, no salão

¹⁸² Krauss, 2001, p.91.

¹⁸³ *Idem, ibidem.*

ou no museu). O valor da obra estaria relacionado ao lugar e ao tempo, portanto, fora dela.

Outro elemento de sua produção artística eram os trocadilhos gramaticais e jogos de palavras, que pertenciam a um entendimento da arte como “discurso, pensamento, imaginação filosófica, verdade e linguagem”, para além de um ofício artesanal. A obra se completaria no momento em que o espectador construísse um significado para esses jogos. Não haveria uma distinção entre produtores, intermediários e consumidores de arte, e o percurso de uma obra até o consumidor, em vez de ser linear, seria circular¹⁸⁴.

Mas a decodificação dos jogos de palavras, que também apareciam sob os títulos das obras de Duchamp, ainda hoje não é uma tarefa simples. Para ele, a arte não era dirigida a um público leigo, mas a espectadores que conhecessem o sistema das artes e que pudessem compreender suas indagações. As idéias de Duchamp não se estendiam para um universo amplo de pessoas. Ao contrário, ele gostava de se isolar, muito embora participasse de círculos intelectuais e artísticos: ainda em Paris, participara das discussões sobre o Cubismo no grupo de Puteaux; também em Nova York, ligara-se a colecionadores e artistas. Seus novos conceitos sobre a arte continuaram limitados ao público de especialistas, ou seja, dos artistas e pessoas que lhe eram próximas.

Os *readymades* incitaram outras práticas artísticas que, a partir da década de 1950, confundiriam as instituições de arte e o público. Nomear objetos da experiência cotidiana como arte era tão inusitado para muitas pessoas quanto destituir os espaços tradicionais de exposição de sua exclusividade. O lugar dos museus e das galerias tradicionais passou a representar uma série de concessões que os artistas não estavam dispostos a fazer. Diante das produções contemporâneas, a maioria das pessoas não considerava como arte as proposições que não estivessem legitimadas pelas “instituições de exposição”¹⁸⁵.

Os *happenings* reuniam algumas poucas pessoas para apresentar experimentações que fundiam artes plásticas, cênicas, dança e música, entre o fim dos anos 1950 e o início dos 1960. Realizados com bastante frequência por

¹⁸⁴ Cauquelin, 2005, p.90.

¹⁸⁵ Termo empregado por Douglas Crimp, que aqui será usado ao lado de lugares de exposição.

jovens artistas, os *happenings* eram encenações dramáticas que ocorriam, sobretudo, em galerias, sótãos e até fachadas de loja em Nova York. O público era composto por amigos dos artistas que se dispunham a observar cenas que não possuíam estrutura narrativa (conseqüentemente, nem clímax), uma espécie de “rede assimétrica de surpresas”. O tratamento conferido ao público era bastante agressivo, como afirmou Susan Sontag:

Os participantes podem espirrar água nela [na platéia], arremessar moedas ou algum detergente em pó que provoca espirros. Alguém poderá fazer ruídos ensurdecedores em um tambor de óleo ou agitar um maçarico de acetileno em direção aos espectadores. (...) A platéia pode ser obrigada a se acomodar desconfortavelmente em uma sala apinhada, disputar um lugar ou ficar de pé sobre tábuas colocadas em alguns centímetros de água.¹⁸⁶

Mesmo com o aparente desconforto, o público dos *happenings* identificava naquelas experiências uma novidade que não tinha equivalentes nas instituições convencionais da arte. Uma ação artística que, sendo efêmera, só poderia ser registrada pelos poucos espectadores presentes, como memória e como documentação fotográfica. Como explica Anne Cauquelin, não se podiam julgar mais nem as obras nem a produção delas de acordo com o sistema antigo, ou seja, era necessário “avaliar a arte segundo critérios em atividade”¹⁸⁷.

Os *happenings* e muitas das obras produzidas a partir da década de 1950 revelaram questões muito parecidas com as preocupações de Duchamp. Uma tendência de usar objetos e elementos extraídos de um contexto comercial marcou os artistas *pop* e os minimalistas, embora os primeiros trabalhassem com imagens difundidas em massa, e os segundos utilizassem elementos que não possuíam qualquer tipo de conteúdo anterior. Os *readymades* apareceram como uma possibilidade tanto de anedota da sociedade (mídias de consumo e consumo das mídias emoldurando a vida social¹⁸⁸), quanto de explorar a unidade abstrata do material (a escultura como “simples exterioridade”)¹⁸⁹. As leituras possíveis sobre os diferentes usos de objetos familiares da produção industrial demandavam uma nova teorização,

¹⁸⁶ Sontag *apud* Krauss, *op.cit.*, p.277.

¹⁸⁷ Cauquelin, *op.cit.*, p.14.

¹⁸⁸ Belting, 2006.

¹⁸⁹ Krauss, *op.cit.*.

que a crítica das primeiras gerações de vanguarda não era mais capaz de responder.

O pronunciamento dos artistas tornou-se necessário para esclarecer as questões específicas da produção contemporânea a partir dos anos 1960. Além disso, muitos artistas foram chamados a lecionar em escolas e universidades dos Estados Unidos. Mesmo que a maioria não tivesse estudado em universidades, os artistas-professores tornaram-se importantes personagens para a divulgação e legitimação das novas teorias sobre a arte.

Também se tornou freqüente que os museus e galerias publicassem as formulações dos artistas e os catálogos de exposições, uma tentativa de aproximar as intenções do autor com o público. Era uma forma de minimizar a dificuldade do grande público de compreender a nova arte.

As explicações dos artistas sobre o próprio trabalho ganhavam um papel importante na relação com o público, haja vista a desconsideração que pairava entre os artistas, uma década antes, quanto à necessidade de completar a obra de arte mediante notas explicativas. No momento em que o expressionismo abstrato era considerado o caminho do progresso da arte, os pintores defendiam que a obra devia falar por si mesma. Na resposta de Adolph Gottlieb e Mark Rothko para um crítico, em 1943, os pintores escreveram: “Todas as notas esclarecedoras que se possam dar serão insuficientes para explicar nossa pintura. A explicação deve surgir da relação perfeita que se estabelece entre espectador e quadro”¹⁹⁰.

Mesmo os críticos da arte moderna tentavam utilizar padrões já testados para definir o trabalho dos artistas da nova geração dos anos 1950 e 1960. Leo Steinberg comenta que muitos críticos tentaram encaixar a exposição de Jasper Johns, em 1958, a esquemas históricos, relacionando-a ao Dadaísmo. Uma considerável parte do público, formada pelos “homens e mulheres inteligentes de Nova York”, se dizia entusiasmada com as obras, embora não fosse capaz de “explicar a origem da sua fascinação”. O próprio Steinberg, que assumiu não ter gostado da exposição logo após sua visita, descreveu a experiência de perturbação posterior com as obras, na tentativa de encontrá-lhes uma significação. Sensações como angústia, desolação e ansiedade

¹⁹⁰ Declaração de Gottlieb e Rothko *in* Chipp, *op.cit.*, p.553.

tornaram-se presentes durante muitos dias, levando o crítico de arte a considerar que

A arte moderna sempre se projeta numa zona crepuscular, onde não há valores fixos. (...) Parece-me ser uma função da arte moderna transmitir essa ansiedade ao espectador, de maneira que o seu encontro com a obra de arte seja – pelo menos enquanto esta é nova – um verdadeiro problema existencial. (...) Ela exige de nós uma decisão em que descobrimos algo de nossas próprias qualidades.¹⁹¹

Justamente por não haver valores fixos, nem critérios estabelecidos, o público leigo passou a criar estereótipos e generalizações sobre a arte que lhe era contemporânea. Desde os livros de colorir por números (uma reprodução de uma pintura consagrada com áreas numeradas que deveriam ser coloridas de acordo com instruções), até assimilações simplificadas do expressionismo encontradas nas escolas difundiram uma idéia de que qualquer pessoa poderia ser artista. Junto a esta, incorporava-se outra idéia: a exemplo dos *readymade*, qualquer coisa poderia ser arte. Da mesma maneira, um dos mais importantes artistas do século, o alemão Joseph Beuys, polemizava os especialistas por também acreditar “não só que qualquer coisa pudesse ser uma obra de arte, mas, ainda mais radicalmente, que todo mundo era artista”. Danto explica que a postura de Beuys representava uma concepção de arte como ação emancipada dos meios e conceitos convencionais¹⁹².

A necessidade de referenciais mais atuais, que fossem capazes de incluir na história da arte as transformações sociais e políticas no mundo, a partir da década de 1960, promoveu uma bibliografia que não só apresentava a ação artística das minorias sexuais, étnicas e culturais, mas também os novos meios usados pelos artistas, como a fotografia, o vídeo, a performance. A presença dos recursos tecnológicos reconheciam a relevância das novas técnicas para a produção artística, como a reprodução em *silk screen* e a transposição e interferências de imagens, ou mesmo a documentação de experiências efêmeras ou distantes geograficamente (como a *land art*). Douglas Crimp observa que: “A ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de

¹⁹¹ Steinberg, *op.cit.*, p.260.

¹⁹² Danto, *op.cit.*, p.206.

imagens já existentes. São minadas as noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao ordeiro discurso do museu”¹⁹³.

Talvez o maior problema enfrentado pelo grande público, quando colocado diante de uma arte que determinava novos conceitos sobre si, tenha sido a falta de um denominador comum que pudesse ser compreendido pela grande parcela de leigos. Segundo Gregory Battcock, o desafio para os artistas da década de 1960 era propor uma nova atitude na arte que equilibrasse as tendências da elite, ao pesquisar também uma forma geral de comunicar mais diretamente aos que necessitam de mais informações. No entanto, a sociedade de massa, com seu “nível comunicacional pouco complicado”, representava um obstáculo por ser, ela mesma, o alvo da crítica dos artistas. A intenção de revelar a hipocrisia do sistema social e o absurdo da cultura norte-americana se comunicaria somente com uma sensibilidade alerta e altamente refinada. Por isso, Battcock concluiu que as inovações técnicas que acompanhavam a escola *pop* (que podemos estender às produções artísticas posteriores), tornaram-se menos “democratizantes” e mais “autoperpetuantes” dos pecados das negociações, da propriedade privada e da especulação¹⁹⁴.

4.5. O público na era das exposições *blockbuster*

As diversas oportunidades de aproximar a população das obras ou ações artísticas, dispondo de cursos em escolas e universidades, da frequência de museus e lugares de exposição, bem como de uma vasta bibliografia, não substituíram a histórica minoria de *connaisseurs*, nem aumentaram proporcionalmente o público assíduo da arte.

O consumo de arte continua a ser movido pelos ricos colecionadores e pelos diletantes que estão próximos aos artistas e críticos. Como uma atualização do mecenas histórico, o colecionador não ajuda financeiramente os artistas, mas almeja a própria glória enriquecendo o patrimônio público com uma obra que enaltecerá seu nome. Já os diletantes compram movidos, além do prazer na arte, pelo interesse de fazer um bom negócio¹⁹⁵.

¹⁹³ Crimp, *op.cit.*, p.54.

¹⁹⁴ Battcock, 2004.

¹⁹⁵ Cauquelin, *op.cit.*, p.50.

Ao público das classes médias e baixas resta o consumo da arte pelo olhar:

fica diante da vitrine, exercendo um papel passivo, mas importante, de puro espectador; por meio de sua massa móvel, sustenta a totalidade do mecanismo [do mercado]. A ele compete o reconhecimento, a opinião formada. É ele que transporta o boato. É a ele que compete formar e transformar a imagem do artista e a da arte.¹⁹⁶

Embora o colecionismo continue como atividade exclusiva para os muito ricos, à medida que os colecionadores passam a vender seus acervos para os museus, ou mesmo estabelecer parcerias para que as obras sejam expostas, a tendência de considerar a arte como patrimônio público e universal tornou-se um caminho inevitável a partir do século XX (Ilustração 27).

O anseio por uma sociedade democrática e estimulada artisticamente vai de encontro com o histórico diálogo limitado entre o grande público e a arte, não só a contemporânea, mas também a moderna ou a antiga. As revoluções conceituais na arte foram inteligíveis para uma minoria de pessoas que se preocupava com a construção de novos critérios para a arte. Para contornar essa dificuldade, a publicidade passou a ser usada como um instrumento fundamental para ampliar o interesse do público pela arte. Como explica Cauquelin, a influência da crítica de arte deixou de ser a única a assegurar a articulação entre obra e público, dispersando-se por uma profusão de profissionais da publicidade¹⁹⁷.

No atual sistema das artes, o grande público, mobilizado pela voz publicitária e dos críticos, depara-se com a produção contemporânea legitimada como arte e não questiona, mesmo que pense de outra forma.

Com seu julgamento estético posto entre parênteses, a questão é antes de mais nada fazê-lo se dar conta de que se trata de arte contemporânea, independentemente do que ele próprio possa pensar. O preço e a cotação estão lá para lhe assegurar que o espetáculo tem valor. Que é de fato arte, uma vez que as obras estão expostas em um local *ad hoc*, no museu ou em galerias de arte contemporânea.¹⁹⁸

Se as instituições de exposição representam a autoridade na definição de arte, o lugar extra-exposição oferece certa autonomia para o julgamento e a

¹⁹⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁹⁷ Cf. Anterior, p.72.

¹⁹⁸ *Idem.*

recepção das obras. Como é o caso dos espaços públicos, ocupados por diversas ações artísticas, de maneira definitiva ou efêmera. Seja por meio de performances, instalações ou esculturas, o público expressa uma maior liberdade para reagir de acordo com o uso que atribui a esse espaço. Como lembra Arthur Danto, transeuntes, trabalhadores e moradores de um lugar específico reagem espontaneamente diante de um objeto ou ação apresentado neste lugar, que é fora do museu. Por esse motivo, a escultura do artista norte-americano Richard Serra, intitulada *Arco Inclinado*, que gerou muita polêmica ao ocupar a *Federal Plaza* em Nova York, foi retirada por decisão do público, que preferia o “feio vazio” da praça para seu uso mais modesto¹⁹⁹.

Para atrair visitantes, os lugares de exposição se aliaram à idéia da arte e cultura como espetáculo. Desde a segunda metade do século, começaram a ser realizadas, nos importantes espaços de exposições internacionais, exposições de arte de grandes dimensões, como a Bienal de Veneza, a *Documenta* de Kassel, entre outras. Mostras anuais ou bienais de artistas contemporâneos representam um acontecimento significativo para as capitais que as sediam, haja vista a grande quantidade de público que comparece. As populações locais e estrangeiras (visto que se desenvolveu um comércio de turismo específico para arte) são mobilizadas por um forte recurso publicitário, mesmo que não tenham o costume de visitar museus ou outros espaços de exposição no cotidiano.

Um exemplo recente é a campanha publicitária da National Gallery de Londres, iniciada no 1º semestre de 2007 e chamada *Grand Tour*. Trata-se de uma exposição pública de 44 reproduções de obras importantes do acervo montada no bairro do Soho, de maneira a sugerir uma semelhança com a pinacoteca (Ilustração 28). As reproduções são resultado de uma tecnologia resistente às intempéries (impressões em vinil com revestimento à prova d'água). A exposição pública desses pôsters teve o objetivo, durante 12 semanas, de aproximar os moradores e transeuntes do bairro à pinacoteca, que se localiza no bairro vizinho. Ou seja, tornar familiar um lugar de exposição para a comunidade local, eliminando a distância cultural entre ambos.

¹⁹⁹ Danto, *op.cit.*, p 202-203. A escultura era uma chapa de ferro medindo 13 metros de comprimento por 4 metros de altura, que foi instalada no centro da Federal Plaza. Sua presença obrigava os transeuntes a caminhar ao longo dos 4 metros para chegar ao outro lado da praça.

Algumas exposições temporárias também atingem um número expressivo de visitantes. Surgidas a partir de 1980, as polêmicas exposições *blockbusters* (em uma tradução aproximada: “retumbantes”) utilizam campanhas publicitárias de grande impacto para divulgar um conjunto de obras de um único artista ou de um período determinado que se apresenta reunido pela primeira vez. O caráter excepcional se justifica pelo fato de as obras serem emprestadas por museus diferentes.

A frequência de milhares de visitantes (a exposição intitulada *Monet no século XX*, realizada na Academia Real de Londres, atraiu 658 mil visitantes em 1998) interessa aos dirigentes de museus e outros lugares de exposição como possibilidade de alargar o público e gerar uma receita financeira para as instituições. Na percepção do diretor de Museus Nacionais de Liverpool, na Inglaterra, o tipo de exposição *blockbuster* permite não só a visita de muitas pessoas, mas também a primeira visita de muitas delas. Tornam-se oportunidades de ampliar e desenvolver o novo público. Mas a experiência de apreciar as obras expostas é, na maioria das vezes, de baixa qualidade: uma multidão de espectadores se enfileiram para percorrer em poucos minutos toda a exposição²⁰⁰.

Outras críticas são apontadas em relação às *blockbusters*: o patrocínio comercial e financeiro ligado às exposições acaba por descaracterizar as exposições de arte, substituindo-as por eventos de entretenimento, como desfiles de moda ou exposições de figurinos de cinema. O sensacionalismo criado pela mídia gera, no público, menos um interesse pelo acervo e montagem da exposição do que uma curiosidade exacerbada para partilhar de um assunto em voga²⁰¹.

É interessante perceber que, mesmo dispondo de instrumentos institucionais que tornam mais acessíveis as visitas aos lugares de exposição, o público contemporâneo ainda é formado pelos segmentos mais ricos e escolarizados da população. Embora incitadas pela idéia de que a arte é um elemento indispensável à integração na sociedade, a maior parte das pessoas não compreende os vários tipos de produções artísticas que o século XX fez

²⁰⁰ Flemming, 2004.

²⁰¹ *Idem*.

eclodir. Impressões confusas e uma incompreensão generalizada da arte contemporânea acabaram por efetivar o distanciamento do grande público.

Considerando que a facilidade de acesso físico não constitui a única solução para formar o interesse pelas artes, resta indagar se o tipo de divisão criada entre os aficionados e especialistas, de um lado, e as pessoas comuns, de outro, é um processo irreversível. Se a apropriação simbólica é decorrente de um *habitus*, uma visão pessimista pode argumentar que o fato de grande parte das pessoas não ter relação com a arte no convívio familiar ou na escola perpetua a histórica desigualdade cultural.

Percebemos, no entanto, que a tendência das sociedades contemporâneas de se reconhecerem como multiculturais possibilitam a rearticulação dos códigos que regem a produção, a circulação e a recepção da arte. Os diferentes padrões culturais, ao divergirem da referência da arte de origem européia, tornam menos rígidas as barreiras entre a arte erudita e as produções de origem popular ou da indústria cultural. Como partes de uma cultura visual heterogênea, essas manifestações adquirem uma importância por também serem passíveis de análises artísticas. E, pelo fato de não excluírem a realidade cotidiana das populações, tornam-se um elemento familiar para o conhecimento artístico a ser trabalhado com os espectadores, seja em museus, em escolas, ou outros espaços de formação de público.

Essa questão será mais desenvolvida no próximo capítulo, principalmente no tocante às perspectivas do acesso à arte por meio da educação do público brasileiro. No estudo sobre os aspectos do acesso à arte no contexto do Brasil, levantaremos as condições para visibilidade da arte, para formação do público e ampliação dos espaços de exposição ao longo da história do país.



Ilustração 21. Pablo Picasso. *Represa em Horta*. 1909. 60 x 50 cm. Óleo s/ tela. Coleção particular.



Ilustração 22. Ernst Ludwig Kirchner. *Chronik KGBrücke* (Crônica KGB" Ponte") 1913. Xilogravura. Staatliche Museen, Berlim.



Ilustração 23. Anônimo. *Madona do Arbusto Flamejante*. Século XIX.
Óleo s/ madeira. 30,4 x 26,0 cm. Coleção particular.



Ilustração 24. Kasimir Malevich. *Ceifador em fundo vermelho*. 1912-13.
115 x 69 cm. Óleo s/ tela. Museu de Belas Artes de Gorki. Rússia.



Ilustração 25. Seymour Fogel. *Pintura mural para a Feira Mundial de 1939*. Edifício do FAP (New York Agency) em Nova York.

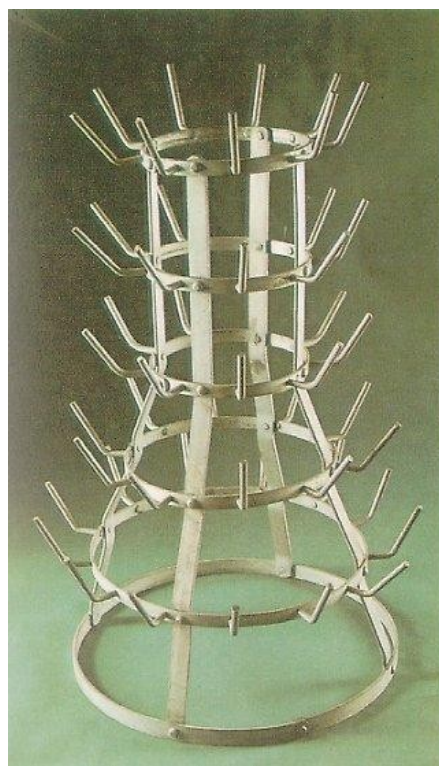


Ilustração 26. Marcel Duchamp. *Porta-garrafas (readymade)*. 1914. 64,7cm. Ferro galvanizado. Galeria Schwarz, Milão.



Ilustração 27. Georges Leroux. *Na Grande Galeria do Louvre*.
Final da déc.1950. 89 x 151 cm. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.

CAPÍTULO 5. ALGUNS ASPECTOS DO ACESSO À ARTE NO BRASIL

Neste capítulo, pretende-se entender algumas das especificidades do acesso no contexto brasileiro, levando em conta os acontecimentos discutidos anteriormente.

Embora algumas semelhanças com a Europa sejam evidentes, principalmente quanto à restrita configuração do público da arte, a recepção no Brasil possuiu características muito próprias, condizentes com sua trajetória histórica e social. Levantaremos alguns aspectos sobre a circulação e a visibilidade das obras de arte ao longo da história do Brasil, a saber: a relação da população com a iconografia artística na sociedade colonial, a transformação da vida cultural e artística no século XIX, as exposições públicas e a ampliação social do público, entre outros.

Guardadas as diferenças, sobretudo temporais, entre os eventos aqui abordados e os capítulos anteriores, a proposta será pensar as condições que estiveram presentes na constituição do público brasileiro e de sua influência nas atuais tentativas de congregar segmentos diversos em direção ao interesse pelas artes plásticas.

5.1. Acesso à arte no Brasil Colônia

Como vimos no primeiro capítulo, o acesso amplo à iconografia religiosa integrava uma estratégia de propaganda ideológica da Igreja Católica. Porém, à medida que se investiam de um valor externo à sua finalidade, os objetos inicialmente considerados acessórios passaram a ser usufruídos como arte por uma minoria. O acesso privado permitia que poucos pudessem apreciar a arte, instituindo o deleite como uma atividade que se adequava às condições econômicas e sociais das elites.

No Brasil, a condição colonial impediu uma produção artística tão intensa com a italiana. E, quanto à iconografia autorizada pela metrópole, a circulação social de imagens mantinha uma atitude mais privativa do que pública. Isso porque as elites econômicas, políticas e intelectuais formariam,

até meados do século XVIII, um pequeno círculo de patrocinadores de igrejas e de arte sacra em meio a uma população cuja maioria era escravizada.

A arte no Brasil Colônia se restringiu, por muito tempo, à finalidade religiosa. Desde a construção e decoração de igrejas até a confecção de retábulos, esculturas e painéis azulejados, a representação de santos e alegorias cumpriam com ensinamentos da Igreja Católica (Ilustração 28). Era um tipo de arte que se adequava aos propósitos de uma colônia, difundindo entre os fiéis um comportamento de contenção e subjução a uma autoridade superior, a Igreja ou a metrópole²⁰². E que, ademais, perpetuava a tradição religiosa de Portugal, servindo de modelo para os costumes que a sociedade colonial adotaria, como as missas e procissões²⁰³.

A produção artística colonial, até o século XVIII, era voltada para uma minoria que, pela ligação com Portugal, reconhecia o valor decorativo dos artefatos religiosos. Mas para a maioria da população, o acesso aos bens artísticos ocorria por intermédio das ordens religiosas durante as missas e demais cerimônias religiosas.

Cabe destacar que, no contexto colonial, sendo a maioria da população composta por escravos, a iconografia era usada para doutrinar e unificar os vários grupos raciais e étnicos que se constituíam nas capitanias. Em consequência, havia a imposição portuguesa de estabelecer a iconografia oficial como sendo a católica de origem europeia, muito embora, com o passar dos anos, os conflitos gerados pelo abafamento de crenças resultassem na utilização das imagens da tradição oficial para produzir o sincretismo religioso.

Considerando que os consumidores de artefatos religiosos pertenciam a uma pequena parcela da sociedade, a das classes mais ricas, o destino mais comum para a encomenda de santos em talha, oratórios e retábulos móveis, quando não para as igrejas e capelas, era o espaço doméstico. Provavelmente, essa característica foi importada do colonizador português, mais doméstico que

²⁰² Um exemplo era o rígido controle sobre a arquitetura civil. Qualquer comportamento que a metrópole considerasse como mostra de independência era interdito. Um exemplo ocorreu em Minas Gerais, que, pela localização, tinha um pouco mais de liberdade que as outras capitanias. “O governo da metrópole tinha tanto ciúme de sua autoridade que instituiu um decreto em 27 de novembro de 1730 proibindo o governador de Minas de qualificar sua residência de palácio”. (Bury, 2006, p.192).

²⁰³ O relato de um visitante em Portugal, no século XVIII, fazia considerações sobre a extrema religiosidade dos portugueses, cujo reino seria “feito exclusivamente de calor e missas, jardins e igrejas, palácios e coros”, junto com procissões exóticas. (Oliveira, 2006, p.56).

o colonizador espanhol. Decorreria dessa diferença um conjunto de obra menos exuberante que a das colônias espanholas²⁰⁴.

Não havendo autorização para outro tipo de produção em território brasileiro do que a sacra, sem escolas de arte e com as prensas proibidas, muitas das imagens de santos e profetas que circulavam na colônia eram originárias da Europa. Os modelos europeus foram de grande utilidade para os artesãos no Brasil, e com eles disputavam o comércio de talha em madeira.

O aproveitamento dos referenciais da metrópole portuguesa para criar algo novo só ocorreu a partir do século XVIII. Inicialmente consideradas simplificações da arquitetura portuguesa, a construção e a decoração das igrejas brasileiras ganharam inovações originalmente locais. Inovações que, na escultura, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, alcançara a partir da fusão de elementos encontrados nas reproduções de pinturas flamengas do final da era medieval e em gravuras editadas em Florença no século XV²⁰⁵. O estilo barroco no Brasil seria uma recriação que tinha como base o estilo jesuítico e as novas formas barrocas e conceitos decorativos rococós trazidos da Europa (Ilustração 29).

Com a riqueza proveniente da produção aurífera em Minas Gerais, e dos engenhos de cana no Nordeste, os novos ricos empreenderam investimentos em arte como nunca antes. Alguns mineradores bem-sucedidos se tornaram patrocinadores de obras significativas do novo estilo. Um exemplo foi o imigrante português Feliciano Mendes, que financiou a construção do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, na cidade de Congonhas, em Minas Gerais. O mecenato provinha de sua devoção, afinal o patrocínio resultava do cumprimento de uma promessa²⁰⁶. E o santuário, longe de ser pensado para um acesso restrito, era um bem destinado ao uso dos fiéis, chegando a reunir um grande número de visitantes nos períodos de procissão.

²⁰⁴ O historiador inglês John Bury, em um artigo sobre as igrejas setecentistas brasileiras, diferenciou o temperamento do colonizador português do espanhol. Enquanto este era mais severo e dramático, objetivando a produção de edificações exuberantes, o português era marcado por um catolicismo mais social e doméstico, que podemos associar com a produção artística do Brasil.

²⁰⁵ Oliveira, *op.cit.*

²⁰⁶ Inspirado em importantes santuários de sua região natal, no norte de Portugal, Feliciano Mendes renderia homenagem ao Bom Jesus de Matosinhos ao fundar o santuário brasileiro, após ver-se curado de uma grave doença contraída durante o trabalho de mineração.

O “pagamento” de promessas aos santos nem sempre assumia resultados tão grandiosos como um santuário. Na maioria das vezes, utilizavam-se os *ex-votos*, pinturas ou esculturas que registravam uma enfermidade ou parte do corpo afetada por doença que tivesse sido curada após uma promessa. Essa iconografia popular era exposta em capelas, recobrando as paredes dos locais. Os *ex-votos*, encomendados aos artesãos, se tornaram uma prática extremamente comum no interior do Brasil, permanecendo até os dias de hoje.

As igrejas, de modo geral, tornaram-se lugares de exposição pública das obras barrocas. Na analogia feita por Myriam Oliveira, eram uma espécie de pinacoteca da pintura do novo estilo, reunindo milhares de pessoas na época de procissões e outras festividades. Recobria inteiramente os dois forros com composições em perspectiva, e a pintura em painéis fixos, de formatos variados, ocupavam as paredes da nave e da capela-mor, alinhadas como em um lugar de exposição europeu²⁰⁷.

O estilo barroco era acompanhado de um ambiente cultural que se modificava, sobretudo passando a valorizar a beleza da cidade. A partir de 1730, uma geração de novos ricos formaria uma elite cultural que, educada em Portugal e na França, defenderia um modelo europeizado de sociedade para ser adotado no Brasil. Segundo a descrição do historiador John Bury,

Esses homens não conheceram os perigos e as dificuldades vividos pelos pioneiros, nem tiveram de se preocupar com as tarefas básicas da ocupação urbana. Coube-lhes consolidar, enriquecer e embelezar suas cidades natais, dando expressão plástica ao seu patriotismo. Era lógico, portanto, que as novas igrejas refletissem sua inteligência versátil, sua educação acadêmica, seus gostos artísticos e a aspiração de emancipar o Brasil de Portugal.²⁰⁸

Para essa nova geração, as artes passaram a ser vistas como um importante instrumento de refinamento da sociedade. Inspirados pelas luzes européias, os novos doutores e bacharéis participariam, como patronos e espectadores, do elevado nível que a produção musical e artística, sobretudo nas Minas Gerais, atingiu na segunda metade do século XVIII.

²⁰⁷ Oliveira, *idem*, p.37.

²⁰⁸ Bury, *op.cit.*

5.2. Neoclassicismo e o público brasileiro

A relação orgânica da arte barroca com as cidades brasileiras²⁰⁹, no sentido de uma adequação dos princípios religiosos aos coloniais, foi transformada quando da vinda da corte portuguesa no início do século XIX. Principalmente na cidade do Rio de Janeiro, que precisava adotar novos costumes como sede da monarquia portuguesa. As manifestações que faziam parte da vida das elites do Rio de Janeiro foram consideradas exóticas e, por isso, deviam ser abolidas em nome da boa aparência de uma corte europeia. Assim, expressões de caráter secular se misturavam à fé cristã, a exemplo do fandango, do batuque, das touradas e cavalhadas, alternadas com as procissões e missas, deviam ser substituídas por festividades de modelo europeu²¹⁰. E a produção artística, por sua vez, precisava superar o barroco em direção às formas clássicas, de maneira a acompanhar as tendências contemporâneas da arte europeia.

Com a chegada dos artistas franceses Joachim Lebreton, Nicolas Antoine Taunay e seu irmão Auguste Marie, Charles Simon Pradier, Jean-Baptiste Debret e Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, que tinham pertencido ao Instituto da França (o órgão regulador da Academia), se difundiu o objetivo de que o Rio de Janeiro seria embelezado, educado e iluminado. Esse grupo de artistas foi encarregado pela corte de irradiar “cultura e civilização” por meio da construção de edifícios públicos, da realização de festas reais (muitas das quais eram transpostas para a pintura, como mostra a Ilustração 30) e da criação da Academia Real das Artes. Além de consolidar uma cultura urbana, oposta ao modo de vida da elite, que se concentrava nos engenhos, chácaras e fazendas, os artistas franceses tentariam introduzir uma arte laica em um lugar que não formara tal tradição²¹¹.

Como mostra Rodrigo Naves, o sentido público da arte neoclássica estava bastante distante da realidade do Brasil. Um exemplo foi a festa da aclamação de D. João VI (Ilustração 30), foram criados alguns monumentos

²⁰⁹ A idéia de uma relação orgânica entre o barroco brasileiro e o público da colônia é apresentada por Rodrigo Naves. (Naves, 1996, p.121).

²¹⁰ Bandeira, 1999.

²¹¹ Naves, *op.cit.*.

comemorativos, tais como um templo consagrado à Minerva, um arco do triunfo e um obelisco de estilo egípcio. Elementos de uma cultura clássica e européia cujo significado era desconhecido para a maior parte da população brasileira.

A própria natureza da festa real excluía o grosso da população de uma participação mais esclarecida nos seus rituais. Estranhos a todos os procedimentos a que simplesmente assistiam, homens e mulheres deixavam-se levar, embevecidos pelas aparências fascinantes. A incompreensão, o contato com imagens e ritos desconhecidos, colocava a realeza e os nobres num patamar mais elevado, inacessível aos demais. Onde também aquela profusão de emblemas e alegorias.²¹²

A tradição clássica que formara os artistas da Missão Francesa estava arraigada a uma cultura acadêmica e humanista em exercício há mais de dois séculos no velho mundo. Não só a formação dos artistas se baseava nas fontes da Antiguidade e do Renascimento, mas também o público europeu se familiarizara com os temas e os empréstimos tomados dos grandes mestres. O problema foi tentar transpor essa tradição para uma sociedade que não tinha qualquer familiaridade (com exceção de poucos indivíduos) com as fontes clássicas²¹³.

A exclusividade da corte em encomendar pinturas e desenhos para os artistas da missão confirmava a restrição ao consumo dos bens artísticos. Longe de ser um prazer difundido a toda a sociedade, o gosto pela arte não alcançava nem mesmo a totalidade das elites. Como aponta o sociólogo José Carlos Durand, na segunda década do século XIX, predominavam pinturas e gravuras de qualidade inferior no interior das residências senhoriais. Em depoimentos de viajantes estrangeiros no período, queixava-se da baixa qualidade das imagens, na maior parte gravuras e cópias de pinturas provenientes de lojas européias que comprovavam o pobre conhecimento em matéria de arte das elites brasileiras²¹⁴.

Sem configurar classes homogêneas, os habitantes ricos e influentes das várias cidades brasileiras tinham interesses muito diversos, em relação aos

²¹² *Idem*, p.62.

²¹³ *Ades et al*, 1997, p.30.

²¹⁴ Um exemplo é o da inglesa Maria Graham, que esteve em casa de ricos portugueses em Salvador em 1821: "em mais de uma casa, esperamos em uma passagem enquanto os criados corriam a abrir portas e janelas das salas de visitas (...) Gravuras e pinturas, as últimas os piores borrões que nunca vi, decoravam geralmente as paredes".(Citada por Durand, 1989, pp.34-35).

quais a arte não tinha destaque. O discípulo de Debret, o pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre, criticou o baixo nível cultural de seus conterrâneos brasileiros, que, segundo ele, só aspiravam por riqueza e tratavam com desleixo os assuntos artísticos do país²¹⁵.

²¹⁵ Naves, *op.cit.*, p.68.

5.3. O Segundo Império e as exposições públicas

As exposições de arte públicas na Europa foram possíveis em razão do rico acervo reunido pelos colecionadores e pela mobilidade da pintura. Os importantes acervos de arte, que ficavam restritos às pessoas do convívio dos colecionadores, foram expostos nos pátios e muros das igrejas de Roma por iniciativa de pintores ou das próprias famílias colecionadoras. Naquele contexto, a visibilidade das obras de arte consagradas pela história proporcionava à população o reconhecimento de uma tradição internacionalmente valorizada como era a arte italiana.

As exposições montadas pela Academia francesa desde fins do século XVII também eram públicas e se, inicialmente, tinham como espectadores os *amateurs* aristocratas, aos poucos foram sendo freqüentadas por um público socialmente heterogêneo. Os Salões parisienses se tornaram eventos importantes, para o qual afluíam centenas de milhares de pessoas. A importância desse expressivo número de visitantes foi aproveitada pelos dirigentes revolucionários já no final do século XVIII. Eles reconheciam o poderoso veículo comunicativo e ideológico que a arte poderia desempenhar na transformação da sociedade.

As várias tentativas de Debret para articular, no Rio de Janeiro, uma produção de arte vinculada aos propósitos cívicos, como o pintor conhecera na França revolucionária, tiveram inúmeras dificuldades em concretizar-se. A publicidade das obras realizadas na Academia Imperial ocorreria após os três primeiros anos de funcionamento da instituição. A primeira exposição pública de pintura ocorreu em 1829 na Academia Imperial de Belas Artes. Cerca de dois mil visitantes estiveram na exposição, revelando o restrito círculo que compunha o público das artes, se considerarmos que a população do Rio de Janeiro, na primeira metade do século, possuía 79.321 pessoas, das quais 45,6 % eram escravos²¹⁶.

A exposição dispôs de um pequeno catálogo com a relação de professores e alunos da Academia que expunham pinturas históricas, projetos de arquitetura, paisagens e esculturas. No ano seguinte, seria realizada outra

²¹⁶ Naves, *op.cit.*, p.69.

exposição, que se dividiria em uma mostra de arquitetura e outra somente de pintura²¹⁷.

Salvo uma suspensão temporária, em razão da mudança de direção da academia nos anos 1830, as exposições públicas tiveram edições anuais, normalmente nos meses de dezembro, e apresentaram, a partir de 1840, obras de artistas que não pertenciam à Academia, mas que tinham sido selecionados por um júri. Chamadas de Exposições Gerais de Belas Artes, estas se tornaram eventos importantes para o cultivo das artes na cidade, estimulando artistas de várias regiões e despertando o interesse do público²¹⁸.

Outra instituição significativa para o público das artes foi criada em 1843. A primeira pinacoteca do Brasil reunia uma coleção que reunia obras trazidas pelos artistas franceses, bem como doações e aquisições de trabalhos de alunos e professores²¹⁹. Embora tivesse sido organizada com o propósito de educar os estudantes da Academia, a pinacoteca também era visitada pelo público em geral, principalmente durante as Exposições Gerais. Junto com a pinacoteca, também integravam a Academia um arquivo e uma biblioteca. Sendo resultados da direção de Felix-Émile Taunay, outras iniciativas do pintor seriam implementadas anos mais tarde, como a ampliação do número de cursos²²⁰ e a realização de concursos que concedessem premiações aos estudantes (a viagem para o exterior seria criada em 1845).

No novo ambiente cultural, sobretudo em meados do século XIX, se desenvolveu a crítica de arte, que era veiculada em artigos de jornais e revistas. Comentários sobre as questões técnicas, os temas escolhidos pelos pintores, e até críticas sobre a personalidade do artista iriam ocupar a maior parte dos escritos sobre as Exposições Gerais. As publicações *Semana Ilustrada*, *Revista Ilustrada* e *Revista Brasileira* difundiriam as tendências de artistas, bem como posicionamentos importantes em relação ao ensino acadêmico e a identidade da arte brasileira.

²¹⁷ Luz, 2005.

²¹⁸ *Idem*.

²¹⁹ O acervo da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes acompanhou as mudanças de sede da instituição, reunindo-se, em 1908, nas Galerias do prédio da Escola Nacional de Belas Artes e, em 1937, recebendo autonomia da Escola e o título de Museu Nacional de Belas Artes.

²²⁰ A inclusão da disciplina História da Arte foi recomendada por Taunay, sem encontrar eco no período. Somente na gestão de Manuel de Araújo Porto Alegre, a disciplina integrou o currículo dos estudantes da Academia Imperial, dentro de uma reforma que também inseriu os artesãos em cursos noturnos. (Lopes, 2006, pp.35-36).

Inclusive elogios à democratização do evento eram registrados, como mostra o *Jornal do Commercio*, em matéria publicada em 16 de dezembro de 1840.

Qualquer indivíduo desconhecido, um obreiro em oficina de escultura de madeira, por exemplo, poderá daqui em diante, sem lhe ser necessário aparecer, fazer chegar em tempo próprio as suas produções, o fruto das suas vigílias, ao júri de admissão; eis os seus trabalhos expostos: vê-os o soberano, vê-os o povo.²²¹

A segunda metade do século XIX assistiu a uma mudança nos hábitos culturais das elites cariocas. A realização das exposições públicas e a importância da arte nas matérias impressas acompanhavam um maior interesse pela encomenda de pintura, sobretudo de retratos (Ilustração 31). A riqueza gerada pela economia cafeeira estimulou a vinda de muitos artistas estrangeiros para compor um aquecido mercado de retratos, importante também para os artistas nacionais. Retratos de corpo inteiro ou de busto tornaram-se o gênero preferido para consagrar os novos barões²²². Os retratos do imperador e de sua família eram realizados pelos pintores estrangeiros, acolhidos no palácio imperial, que tentavam a sorte no Brasil. Também foram responsáveis pela decoração dos salões de ministérios, de gabinetes da alta burocracia ou dos palácios de governos das províncias.

Além do retrato, as encomendas do monarca não ultrapassaram poucas cenas da corte, alguns episódios da história brasileira, algumas alegorias de inspiração religiosa ou greco-romanas e, durante a Guerra do Paraguai, as cenas de batalhas. Nesse sentido, o mecenato artístico durante o segundo império não podia ser comparado ao encabeçado pelos monarcas franceses desde Luís XIV. Se, em um regime de monarquia centralizada, a lógica era de que o rei fosse o condutor do consumo da arte (sendo esta a expressão simbólica de seu poder), “Pedro II tendia a inibir o consumo suntuário a nível público e privado, tolhendo assim os gastos e as encomendas com arte e decoração”²²³.

²²¹ Luz, *op.cit.*, p.62.

²²² O retrato desempenhava um registro de distinção social dos grupos dominantes que instalavam suas residências na corte e adquiriam títulos nobiliárquicos. (Durand, *op.cit.*, p.34).

²²³ Durand ainda destaca que, do total do orçamento do palácio imperial, o gasto com concessão de bolsas de viagem à Europa representava apenas 6% - incluindo pintores, músicos, engenheiros, militares, etc. (*Op.cit.*, p.26).

De qualquer maneira, a boa vontade cultural do imperador Pedro II, ao presenciar as exposições e conceder os prêmios e bolsas de viagem, conferiu prestígio às artes. Seu apoio à Academia confirmava uma percepção, baseada nos princípios iluministas, de que tal instituição permitiria o desenvolvimento da sensibilidade estética da sociedade, contribuindo para a construção de um sentido de nação.

A Academia tentava adequar as estruturas estéticas oriundas da tradição acadêmica francesa a um gosto mesclado pelos valores do romantismo e de vertentes realistas, com os quais os estudantes premiados se deparavam ao chegar na Europa. O incentivo do imperador também reforçava o papel da arte como instrumento de glorificação do império, promovendo um gosto oficial que a Academia orientava para temas pautados na história e nos assuntos literários brasileiros²²⁴.

A partir de 1860, uma geração de pintores ligados à Academia e que adotava os temas nacionais seriam identificados como produtores de uma arte nacional. Como destaca o crítico Tadeu Chiarelli, o círculo intelectual e artístico do Rio de Janeiro acenderia o debate entre acadêmicos e anti-acadêmicos sobre a constituição de uma arte verdadeiramente brasileira. A posição da Academia, que defendia seus mestres e alunos como os porta-vozes da produção nacional, provocou uma reação de seus adversários, que questionariam a idealização e destruição de características nativas pelo ensino acadêmico.

A Exposição Geral de 1879 foi importante tanto pela polêmica despertada pelos críticos, quanto pela curiosidade que se disseminou na sociedade carioca. A Academia chamava a atenção para o gosto acadêmico por meio da exposição de duas cenas de batalhas - realizadas pelos pintores que seriam consagrados então, Vítor Meireles e Pedro Américo – e de uma mostra paralela à Exposição (que depois se tornou uma seção permanente) na Pinacoteca, chamada *Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira*.

A repercussão da Exposição foi enorme e mobilizou a sociedade do Rio de Janeiro. Para um público extenso, tratava-se de um acontecimento em que caberia julgar e escolher de acordo com suas preferências. Para a elite cultural,

²²⁴ Chiarelli, 1995.

a visita permitiria tomar partido no debate crítico que era alimentado pela imprensa.

A estimativa do número de visitantes à Exposição Geral de 1879 atingiu um número elevado. Segundo Luz, o registro da época informava que cerca de 270 mil pessoas teriam comparecido à exposição. Considerando que a população total registrada no censo demográfico de três anos antes era de trezentas mil pessoas, o número indicaria a presença de quase toda a população. Alegou-se, na época, que os dados teriam sido exagerados com o propósito de corroborar o sucesso da mostra. Mas Luz admite que é possível que os visitantes tenham retornado mais de uma vez²²⁵.

A curiosidade do público era estimulada pela imprensa, que junto com a publicidade, teve um desenvolvimento significativo a partir da década de 1870. O crescimento de estabelecimentos litográficos ampliava o número de almanaques comerciais que, por sua vez, movimentava o comércio das artes. Por meio dos anúncios, a venda de oleografias (reproduções litográficas de pinturas consagradas), gravuras e estampas, na maioria das vezes editadas em Paris, era divulgada para uma sociedade interessada em decorar suas residências com arte européia. Também foram muito comuns, por volta de 1860, as litografias de moda francesas que constituíam o encarte de revistas como o *Jornal das Famílias*²²⁶.

É interessante observar que a função decorativa proporcionada pela litografia, tanto no Brasil quanto na França, tinha características semelhantes: com preços mais modestos do que de pinturas, faziam mais que decorar as paredes, pois se complementavam a revistas e jornais, importantes veículos informativos para um crescente público leitor. Desse modo, inaugurava-se uma relação entre imagem e informação que se tornaria comum no século seguinte.

Em fins do século XIX, também eram comuns os *salões*, onde se reuniam as elites do Rio de Janeiro e São Paulo para fomentar a europeização dos costumes. Entretanto, diferentemente dos cenáculos que existiam na França desde o século XVIII, as artes visuais e a literatura não eram tão valorizados quanto a música e a dança²²⁷. Isso revela que não fazia parte das preocupações dos ricos e influentes a arte como conhecimento (discussões,

²²⁵ Luz, *op.cit.*, p.76.

²²⁶ Durand, *op.cit.*

²²⁷ *Idem.*

apreciação, crítica) como ocorrera com a elite cultural francesa, mas antes o seu uso como passatempo.

Com a proclamação da república, as Exposições Gerais receberam o nome de Salões, incorporando claramente a nomenclatura francesa. Nos Salões, eram reunidas as tendências acadêmicas e modernas (estas influenciadas pelos movimentos contemporâneos da Europa, como o realismo e o simbolismo), marcadas por uma acentuada rivalidade. Tanto os modernos quanto os positivistas teciam críticas à Academia, principalmente porque interrompera a concessão do prêmio de viagem a Europa²²⁸. Já em 1888, alguns artistas tinham abandonado a instituição, criando um ensino e uma produção paralelos. A exemplo do Ateliê Livre, montado por Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli (que mais tarde estaria à frente da Escola Nacional de Belas Artes), entre outros artistas, que organizou exposições em duas salas do ateliê visitadas por um público expressivo²²⁹. A rivalidade entre os artistas da Academia e os de fora da instituição ainda proporcionaria a curiosidade do público por mais algum tempo.

A cidade de São Paulo, que começava a despontar como eixo econômico do país, tinha um incipiente ambiente artístico e cultural, ganhando o seu primeiro museu na última década do século XIX. O Museu Paulista, fundado em 1893, reunia as várias coleções do coronel Joaquim Sertório, indo desde insetos até pinturas. A historiadora da arte Annateresa Fabris comenta que o “caráter enciclopédico de suas coleções coloca o Museu Paulista muito mais na linha do *Wunderkammern* [gabinete de curiosidades] que a concepção museológica então em voga, tendente à especialização”²³⁰. E afirma que, mesmo para a Pinacoteca do Liceu de Artes e Ofícios, inaugurado em 1905, havia um público reduzido, composto, sobretudo, por cerca pouquíssimos mecenas e algumas pessoas que viam as visitas como uma das poucas opções de lazer²³¹.

²²⁸ Segundo Marcio Doctors, a dissidência dos modernos e positivistas em relação à Academia era fruto da indignação dos artistas pela interrupção do prêmio-viagem, e a “diferença entre ambos estava mais na retórica do que em outra coisa”. (Doctors, 2001, p.47). Durand apresenta uma possível causa para a interrupção do prêmio: a princesa Isabel teria contrariado a decisão do júri do Salão de 1884, e a situação constrangedora faria o imperador cancelar a premiação do ano seguinte. (Durand, *idem*, p.27).

²²⁹ O Ateliê Livre funcionou durante dois anos na Rua do Ouvidor.

²³⁰ Fabris, 1994, p.29.

²³¹ *Idem*, pp.30-31.

A falta de lugares públicos de exposição na colônia dificultou a visibilidade das obras e limitou o interesse da população pelas artes visuais. Até o Segundo Império, a apreciação de pinturas, esculturas e gravuras ocorria praticamente em âmbito privado, fora os eventos religiosos realizados em igrejas. A crescente popularidade das Exposições Gerais, mais do que movida por um interesse concreto pela arte, refletia a curiosidade de uma população mobilizada pela imprensa, pelo *status* conferido à exposição pela presença do imperador e pela participação em uma prática refinada. Como veremos adiante, a mudança de regime político não manteve o mesmo público para as exposições da Academia (então renomeada de Escola Nacional de Belas Artes), visto que a redução do prestígio e do atrativo produzido pelos debates na imprensa deram lugar a outras práticas de entretenimento para a população.

5.4. O grande público entre o entretenimento e a arte

O aumento demográfico das populações urbanas no século XX produziu um fenômeno significativo, refletido na sociedade de massa e na indústria cultural, que transformou os meios e os fins da produção artística internacional. O grande público do Salão oficial se reduziu, provavelmente se distribuindo pelos vários salões independentes que surgiram e, principalmente, nas Exposições Universais. O interesse pelas exposições de arte foi diminuindo em comparação com o interesse pelas atrações e eventos de entretenimento.

No Brasil, o declínio do número de visitantes nas exposições de arte também ocorreu no início do século XX. Sem o incentivo e o prestígio que tiveram no Segundo Império, os Salões e as premiações sofreram uma diminuição de público considerável.

A maioria das pessoas procurava formas de lazer que se vinculassem à vida moderna. O interesse pelo entretenimento levava a população urbana brasileira a preferir as passarelas e as lojas, o cinematógrafo ou as exposições humorísticas ao espaço sério do Salão oficial²³². Na interpretação de Durand, “o público que realmente se mobilizava para as exposições de artes plásticas

²³² Em 1916, seria realizada o 1º Salão dos Humoristas, consagrando obras de vertente humorística de artistas como Belmiro de Almeida e o jovem Di Cavalcanti. E em 1923, o Salão da Primavera, uma espécie de salão independente, foi organizado para “superar a ‘casmurrice’ do meio e sanar o marasmo”. (Lima, *op.cit.*, pp.73-74).

começou a reduzir-se relativamente à população até se limitar à restrita faixa dos atuais freqüentadores de museus e galerias”²³³.

A modernização das grandes cidades, principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, que concentravam a vida artística e intelectual do país, era acompanhada de uma circulação social das obras de arte muito precária: poucos eram os espaços de exposição além do Salão da Escola Nacional de Belas Artes, e o mercado de arte, praticamente inexistente²³⁴.

Na segunda década, os intelectuais e artistas modernistas, que estavam insatisfeitos com a Escola Nacional de Belas Artes, promoveriam novas oportunidades para o acesso à arte. Após o rompimento com a Escola, começaram a usar outros lugares para expor e discutir arte. Desde as residências de poetas e artistas, com acesso privado para saraus e reuniões, até *halls* de hotéis e teatros, saguões de associações e clubes, se tornaram circuitos alternativos para exposições, conferências e declamações dos modernistas²³⁵. Também nas exposições montadas em cafés e bares, formava-se um público um pouco mais diversificado, incluindo transeuntes ocasionais, embora bem menos numeroso do que o se reunira nos Salões da segunda metade do século XIX.

Em São Paulo, locais alternativos também foram usados para acolher os artistas que não conseguiam expor no Liceu de Artes e Ofícios, o lugar de exposições oficial. Assim, ateliês, bancos e casas comerciais, além de saguões de hotéis ou salões alugados ou cedidos se tornaram os principais veiculadores da produção dos novos artistas²³⁶.

Alguns edifícios públicos também abrigaram exposições de arte moderna, como a Biblioteca Nacional e a Escola Nacional de Belas Artes. Nesta última, houve uma mostra das novas tendências da arte moderna alemã, em 1928, que se destacou por apresentar, pela primeira vez no Brasil, as obras

²³³ Durand, *op.cit.*, p.69.

²³⁴ Lima(2001, p.63) se refere ao Rio de Janeiro e Annateresa Fabris comenta, sobre o contexto de São Paulo que havia um mercado de arte que se organizava aos poucos, no qual “as vendas não eram vultuosas, tanto que a maioria dos artistas desempenhava funções paralelas como ilustrador e caricaturista ou como professor de pintura e desenho”. (Fabris, *op.cit.*, p.30).

²³⁵ Lima, *idem*, p.66.

²³⁶ Fabris, *idem*, p.30.

em uma única fila, e não amontoadas ao longo das paredes como nos salões²³⁷.

Nesse cenário, se multiplicaram os jornais e revistas ilustradas, além de outras publicações mensais, dedicadas às artes, letras, ciências e atualidades. O grupo dos modernistas editaria importantes divulgadores de suas idéias, como as revistas *Klaxon* (1922), *Estética* (1924), *A Revista* (1925), *Verde* (1927), e *A Revista da Antropofagia* (1928). As ilustrações e caricaturas teriam um papel relevante nessas revistas, desprendendo-se dos cânones acadêmicos e consagrando artistas como Di Cavalcanti, Roberto Rodrigues, Andrés Guevara e Oswaldo Goeldi.

Cabe a observação de que as matérias da revista *Paratodos* eram uma espécie de coluna social, tratando as exposições dos artistas da nova geração como um signo de distinção social. Isso fica claro com os termos empregados para caracterizar o público. Na inauguração da exposição de Cícero Dias na Políclínica, em 1928, a matéria informava que ali havia se reunido “uma chusma de gente boa”, e na exposição de Tarsila Amaral no Palace Hotel, em 1929, que “Todo o Rio de Janeiro inteligente e elegante esteve lá”²³⁸.

O *status* vinculado às artes aponta para uma característica do público brasileiro de então. Os valores plásticos modernos talvez tivessem menos importância para os visitantes, em geral, do que o fato de comparecerem à exposição. E o interesse pelas questões artísticas era exclusivo dos artistas e críticos, talvez de alguns poucos colecionadores paulistas. O que movia a maior parte dos espectadores provavelmente era a curiosidade. Já na primeira exposição de Eliseu Visconti no Brasil, montada em 1902, o crítico Gonzaga-Duque a considerara como uma das mais completas e importantes mostras de arte já feitas no Brasil, embora o próprio artista lamentasse não ter conseguido despertar mais que a curiosidade do público²³⁹.

Outro exemplo da pouca adesão do público brasileiro para a arte moderna foi evidenciada durante a exposição dos artistas da Escola de Paris em 1930. Organizada pelo poeta e crítico Geo-Charles e pelos irmãos Joaquim e Vicente do Rego Monteiro, a exposição percorreu três capitais: Recife, Rio de

²³⁷ Lima, *idem*, p.93.

²³⁸ Extraído de detalhes da *Paratodos*, In Lima, *op.cit.*, p.84 e 106.

²³⁹ Segundo Luz, essa exposição refletia a nova concepção de Visconti, influenciada pelas Feiras Internacionais de Paris e pela crescente importância das artes decorativas na Europa. (*Op.cit.*).

Janeiro e São Paulo. Com cerca de 90 obras de artistas europeus, entre os quais, Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris e Maurice Vlaminck, a exposição representou um fracasso de público em todas as cidades.

Como explicam o crítico Moacir dos Anjos e o sociólogo Jorge Morais, o fracasso se justificava pela divergência entre os códigos culturais que serviam de referência às obras expostas e os que formavam a apreciação dos espectadores locais, notadamente de Recife.

Os códigos culturais dominados pelo público recifense remontavam exatamente ao tipo de arte que aqueles movimentos (de arte moderna) buscavam superar e suceder. (...) é razoável supor que, em sua larga maioria, aqueles que visitaram a exposição da Escola de Paris se aproximavam dos objetos artísticos munidos de uma capacidade de decodificação estética limitada pelos valores acadêmicos e pré-modernos que, ainda àquela época, eram exaltados no campo das artes plásticas recifense.²⁴⁰

O público do Rio de Janeiro e de São Paulo, de maneira semelhante, estava bem mais familiarizado com os códigos acadêmicos, úteis para apreciar a produção artística europeia anterior a Manet, mas inviabilizando a compreensão das inovações do século XX.

O modernismo no Brasil tomou conta do debate travado pela intelectualidade das diversas regiões do país para pensar a identidade cultural brasileira²⁴¹. Esse debate, um pouco posterior à tentativa dos artistas modernos europeus em criar um discurso internacional das artes, buscava uma definição da cultura nacional. Após a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo no ano de 1922, os intelectuais e artistas modernistas iriam fazer escolhas entre as múltiplas possibilidades oferecidas pelas vanguardas de além-mar, participando do espírito do momento²⁴². Nesse sentido, o movimento modernista no país se distanciava dos valores acadêmicos, embora a maioria dos espectadores ainda se vinculasse a eles (Ilustração 32).

²⁴⁰ Anjos *et al.*, 2006.

²⁴¹ A década de 1920, principalmente, tinha concentrado a disputa no sudeste e no nordeste, entre o ideário do movimento modernista deflagrado em São Paulo e o regionalismo, liderado por Gilberto Freyre em Recife. O primeiro grupo era criticado por criar um conceito apressado do modernismo, baseado na europeização da cultura brasileira (embora se saiba que os paulistas defenderiam, em seguida, a busca das raízes culturais do Brasil). O segundo era chamado de passadista e nostálgico de um passado patriarcal. (*Idem*).

²⁴² Fabris, *op.cit.*

Somente com a realização do Salão de 1931, conhecido também como Salão dos Tenentes ou Revolucionário (em referência às questões políticas do período), haveria o esforço das instituições governamentais para legitimação da vanguarda moderna brasileira. Organizado pelo arquiteto Lúcio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, essa edição do Salão pretendia mudar o formato convencional das exposições oficiais. Sem júri e, portanto, sem julgamento de obras, formou-se uma comissão que se encarregou de convidar artistas (entre os quais Emiliano Di Cavalcanti, Antonio da Veiga Guignard, Cândido Portinari, Ismael Nery, etc.), e organizar a montagem. Integravam a comissão: Mário de Andrade, Cândido Portinari, Anita Malfatti, Celso Antônio, Manoel Bandeira e o próprio Lúcio Costa. Embora chamado pela imprensa de espetáculo revolucionário, o Salão causou mais espanto e susto no público do que uma revolução na maneira de apreciar a arte²⁴³.

Assim como na Exposição do Arsenal, quase duas décadas antes do Salão de 1931, uma fração do público manifestaria uma indignação moral com o painel de Cícero Dias *Eu vi o Mundo e ele começava no Recife*, que teve um pedaço de três metros arrancado por um grupo que se indignou contra uma cena erótica da obra.

O fato é que o interesse pelo moderno sairia da exclusividade do círculo intelectual e artístico a partir do fim da década de 1930, como parte da propaganda política da era Vargas. Os efeitos de uma política de urbanização e industrialização em um país predominantemente agrícola, o desejo de acompanhar a modernização do primeiro mundo, e a presença de intelectuais e artistas em instituições governamentais, como o Ministério da Educação e Saúde, a recém-criada Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, e a Secretaria de Cultura de São Paulo, consagrariam a arte moderna no Brasil. A valorização e preservação de um passado artístico – o Aleijadinho seria o *El Greco* mulato, nas palavras de Gilberto Freyre²⁴⁴ - e a presença institucional do moderno difundiram uma nova visão da cultura brasileira para a sociedade, dando visibilidade pública para essa produção nos novos espaços de exposição que comentaremos adiante.

²⁴³ O jornalista Peregrino Júnior, da revista *O Cruzeiro*, comentaria que a cidade demorou a se refazer do “susto, espanto e surpresa” provocados pela exposição. (Luz, *op.cit.*, p.105.)

²⁴⁴ Venâncio Filho, 2001, p.172.

5.5. Modernização e arte moderna: a criação de museus e da Bienal de São Paulo

A arquitetura e a arte moderna marcaram a construção e decoração de edifícios públicos de meados do século XX, sendo o Ministério da Educação e Saúde a primeira experiência da nova tendência. Segundo o crítico Paulo Venâncio Filho, esse edifício constituiu o marco da modernidade brasileira. “Projetado em 1936, traço inicial de Le Corbusier, foi a primeira construção moderna das Américas, a declaração pública de um novo espírito artístico e a antecipação de tudo que haveria de acontecer nas outras esferas culturais”²⁴⁵. Também outros espaços públicos, como o Aterro do Flamengo (e mais tarde a nova capital, Brasília), evidenciavam a tendência artística dominante.

A familiarização do grande público com a arte moderna também foi estimulada pela criação dos museus de arte moderna e da Bienal Internacional de São Paulo. O impulso modernizador pretendia inserir o Brasil no panorama internacional das artes, por isso a criação de uma bienal internacional, integrando expoentes da Europa e dos Estados Unidos e representantes nacionais. Formava-se, especialmente em São Paulo, uma *linguagem metropolitana*, cujo estilo urbano exercia pressão pela afirmação do progresso recém-iniciado²⁴⁶.

A Bienal Internacional de São Paulo foi inaugurada em outubro de 1951 e encontrou grande repercussão na imprensa e na opinião pública (Ilustração 33). Idealizada pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho e sua esposa Yolanda Penteado, a festa de inauguração reuniu a elite econômica e cultural da cidade (com cerca de 45 mil pagantes²⁴⁷), embora o lado externo do edifício

²⁴⁵ *Idem*, p.169.

²⁴⁶ O impulso modernizador e as artes estiveram, sem dúvida, aliados aos dois principais mecenas paulistas, Assis Chateaubriand e Cicillo Matarazzo. A forte influência do banqueiro Nelson Rockefeller durante a gestão do MoMA/ Nova York entre 1946 e 1951 serviria como “sinalizador da ‘compatibilidade entre arte e negócios’, ou (...) da arte como fonte de rentabilidade simbólica valiosa para homens de empresa”. (Durand, *op.cit.*, p.111).

²⁴⁷ Lourenço, *op.cit.*

Trianon, que abrigou a bienal, estivesse cheio de grevistas e sindicalistas contrários ao evento²⁴⁸.

A realização da Bienal tornou-se uma nova prática cultural que se associava a um costume dos países ricos. A bienal passou a oferecer não só a oportunidade para o público de freqüentar um ambiente moderno, mas a possibilidade de ver obras importantes do panorama internacional e de artistas brasileiros emergentes. Esse diálogo ficou evidente com o prêmio concedido ao escultor austríaco Max Bill, que funcionou como um “efeito potencializador” sobre as manifestações abstratas/ geométricas do Grupo Frente no Rio de Janeiro e dos concretos em São Paulo²⁴⁹.

Como ressalta Rita Alves de Oliveira, desde a segunda edição da Bienal, em 1953, a atividade educativa passou a ser considerada essencial para que o público pouco habituado à arte moderna pudesse incorporar as inovações de linguagem trazidas pelo cubismo e pelo abstracionismo.

A repercussão da Bienal favoreceu a abertura de entidades museológicas nas demais cidades. Como lembra a pesquisadora paulista Maria Cecília Lourenço, grande parcela de museus de arte moderna seria fundada após o *boom* da bienal, incluindo-se o MAM de Salvador, o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e a cadeia dos museus regionais, e mesmo o Museu Lasar Segall²⁵⁰.

Alguns anos antes, importantes museus já tinham sido criados em São Paulo, como o MASP (1947) e o MAM (1948). Além da institucionalização da arte moderna, estava em jogo a tentativa de diminuir o atraso educacional e cultural da população. Principalmente o MASP, cujo acervo era composto por obras de diferentes períodos e nacionalidades, objetivava preparar um público diverso para a compreensão da arte. É, dessa maneira, que a ação educacional assume grande importância dentro dos primeiros museus de arte no Brasil.

²⁴⁸ “Do lado de fora do Edifício Trianon (onde hoje, coincidentemente, encontra-se o Masp), militantes políticos e sindicalistas bradavam contra aquilo que chamavam de *manobra imperialista e verdadeira farrá de tubarões*. Sob a conhecida garoa paulistana, os manifestantes e curiosos assistiam ao *desfile da granfinagem* (Jornal Hoje, 02/09/1951 e 21/10/1951), enquanto os bancários exibiam suas tabuletas nas quais se lia: *Chega de fome! Viva a greve!*”. (Alves de Oliveira, *op.cit.*)

²⁴⁹ Venâncio Filho, *op.cit.*, p.181.

²⁵⁰ Lourenço, *op.cit.*, pp.121-122.

A organização de atividades educativas teve relevância também na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Inaugurado em 1948, e tendo a sua primeira sede no Ministério de Educação e Saúde, o MAM seria o correspondente local do MoMA de Nova York: um equipamento cultural indispensável para uma grande metrópole da época²⁵¹. Havia, desde o início, uma destinação educativa para o MAM, sobretudo voltada para o grande público. O crítico Paulo Venâncio Filho, a respeito da criação do museu, comenta:

A tarefa primordial é educar as massas, elevar a sua capacidade de percepção estética, criar no homem comum uma atitude não-aristocrática com respeito à arte, especialmente com as linguagens abstratas do pós-guerra. A identidade moderna do MAM se constituiu sobre o ideal de um museu-escola aberto, dinâmico, jovem e democrático.²⁵²

A idéia de que a difusão da arte poderia ajudar a desenvolver culturalmente a população brasileira em muito se assemelhava ao papel da Missão Francesa ao introduzir, no Rio de Janeiro, a cultura clássica um século antes. A elite cultural por trás das instituições de arte ainda defendia uma arte erudita a serviço do desenvolvimento da nação brasileira.

O desenvolvimento da população por meio da arte resvalava, entretanto, nas condições de vida precárias dos segmentos populares. O crítico argentino Fermín Fevre lembra que, no caso dos países latino-americanos, o analfabetismo e a pobreza sempre foram fatores importantes para se pensar as dificuldades específicas da recepção de arte. Até mesmo para discutir a necessidade de arte para uma massa analfabeta ou semi-analfabeta, que não participava ativamente na vida nacional, e que não concebia a arte como fruto de uma atividade sistemática e com consciência de si mesma, que inclusive desconhecia sua existência. Em um artigo de 1974, o crítico ainda argumentava que:

O analfabetismo, aliado da pobreza e do subdesenvolvimento, não é só uma das grandes falhas, mas também sinaliza outro tipo de prioridade: moradia digna,

²⁵¹ A aproximação econômica, política e cultural dos Estados Unidos com o Brasil foi uma estratégia para combater a expansão do nazi-fascismo a partir dos anos 1940. Como lembrou Durand, o governo norte-americano promoveu um forte intercâmbio cultural, realizando exposições e publicações sobre a arte brasileira, recebendo artistas brasileiros para estudos; e também trazendo importantes nomes da indústria cinematográfica para turnês e missões. (*Op.cit.*, pp.109-111).

²⁵² Venâncio Filho, *op.cit.*, p.181.

salários decorosos, formas de reivindicação social. Quando o acesso para uma educação básica aparece como primeira meta, a arte se torna uma realidade inalcançável e desnecessária.²⁵³

É impossível ignorar, em um estudo sobre o acesso à arte no Brasil, a dimensão da desigualdade sócio-econômica da população. Historicamente, a comunhão entre privilégio social e arte se justificava pela associação do consumo com as condições financeiras e intelectuais das elites. Vimos que, historicamente, as oportunidades para a ampliação do público estiveram ligadas tanto à expansão da visibilidade das obras quanto à ampliação das formas de difusão de conhecimento artístico. No caso do Brasil, o atraso na alfabetização da população implicava um grande entrave para a maioria das pessoas na participação nas práticas culturais ligadas à tradição erudita e na obtenção de informações necessárias ao conhecimento da arte. Além disso, o ensino público, quando consolidado no país, raramente ultrapassou uma prática preparatória para o mercado de trabalho, sem encontrar caminhos significativos para democratizar a apreciação da arte. Assim, o contato com a arte continuaria interdito para a população em geral. Comentaremos a seguir o reflexo do ensino das artes na construção de relações da população brasileira com as artes visuais, haja vista a transformação do acesso representada pelas grandes exposições da segunda metade do século XX.

5.6. Acesso à arte como produto da educação

O analfabetismo da população representava um problema para o Estado na medida em que emperrava o progresso econômico do Brasil. Com um ensino público desde o início do século XX, o país não tinha escolarizado grande parte da população até as décadas de 1940 e 1950, período em que a urbanização ganhou forte impulso. A expansão escolar que se iniciou então revelava a incompatibilidade do analfabetismo com o desenvolvimento do país.

O teórico da educação Anísio Teixeira criticou essa expansão por, entre outras razões, estar fundamentada sobre uma concepção mágica de educação, influenciada pela Ilustração na França do século XVIII. Nessa concepção, a eficácia da escola, considerada como um bem em si mesma, dependeria

²⁵³ Fevre, 1974, pp.58-59.

apenas do número de escolas construídas, independente do projeto educacional e da preparação dos professores. Herdando um modelo europeu de ensino para as elites, o sistema educacional público ficou distanciado das necessidades locais, disseminando a idéia de ascensão social por meio do diploma, perpetuando as distinções entre trabalho intelectual e trabalho mecânico²⁵⁴. Assim, com um currículo pouco integrado às demandas sociais, a escola passou a reproduzir a relação entre cultura superior e *status*, na qual a arte erudita seria um privilégio para os estudantes das classes mais ricas.

Não que o ensino das artes fosse exclusivo às elites, mas as práticas culturais de consumo de arte e apreciação ligavam-se aos *habitus* das famílias abastadas. Por exemplo, a composição social dos alunos da Academia só passou a incluir filhos de famílias ricas no século XX. Nas primeiras décadas de 1900, além das moças amadoras das famílias de elite, os estudantes de arquitetura constituiriam uma significativa parcela da Escola com condição social privilegiada²⁵⁵. Antes disso, a maioria dos alunos da Academia foi de classe média ou baixa, possivelmente em razão de uma idéia preconceituosa sobre o ofício manual do pintor e do escultor. Isso ficou claro com a diferenciação dos cursos estabelecidos na gestão de Araújo Porto-Alegre, entre um aprendizado mais intelectual e com mais disciplinas para os estudantes do período diurno, enquanto os artesãos do noturno recebiam um ensino mais técnico e com carga horária reduzida²⁵⁶.

De maneira semelhante à orientação oferecida para os artesãos na academia, a arte que constava no currículo do ensino público passava a consolidar uma concepção da arte como preparação para a ciência para a maioria dos estudantes. As gerações de alunos que ingressaram no sistema público de ensino tinham como único contato com as artes plásticas o ensino do desenho geométrico. Considerado como uma contribuição significativa para o desenvolvimento cognitivo e motor dos jovens, o desenho de formas geométricas e das cópias foi adotado desde o início da república.

Tal orientação do desenho, instituída pelas reformas positivistas, foi questionada nas primeiras décadas de 1900. A industrialização passou a influenciar um discurso liberal a favor das aplicações do desenho à indústria,

²⁵⁴ Teixeira, 1962.

²⁵⁵ Durand, *op.cit*, p.73.

²⁵⁶ Lopes, *op.cit*.

sendo o desenho considerado como uma linguagem técnica. Mas, para outros pensadores, o desenho deveria ser menos intelectual e mais estetizante, de maneira a satisfazer “as emoções estéticas” dos estudantes.

Embora a diretriz do ensino público ainda fosse marcada por uma linha evolucionista e positivista, novas teorias europeias começaram a ser incorporados por alguns artistas e educadores, articulando as novas correntes de educação artística e a relação entre arte e psicologia. Sob a influência dos novos estudos sobre o desenvolvimento infantil, foram realizadas as primeiras experiências com o ensino de artes para crianças, em escolas especializadas. Ao contrário das aulas de desenho geométrico e cópias de estampas presentes no ensino oficial, as escolas de arte prezavam pela liberdade criativa nessa nova atividade extra-curricular²⁵⁷.

O ensino da arte para crianças contribuiu para a difusão da arte moderna no Brasil. Ao lado da terapia ocupacional, cujo exemplo mais importante foi o Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro sob a coordenação da Dra. Nise da Silveira, expressões artísticas consideradas primitivas começaram a ser expostas em instituições de exposição oficiais, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (no Ministério da Educação e na nova sede) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo²⁵⁸. Importantes críticos e intelectuais começaram a ampliar pouco a pouco o que havia de restrito e preconceituoso, inclusive de elitista, nas concepções sobre a arte no país, incluindo o folclore e a pintura *naïf* nos escritos publicados, sobretudo, em jornais.

Mas, se por um lado, experiências inovadoras com o ensino de artes, como a Escolinha de Arte do Brasil²⁵⁹, abriam possibilidades para novas formas artísticas e metodologias pedagógicas, por outro, as escolas em geral mantinham concepções defasadas sobre a arte. Em casos excepcionais, como

²⁵⁷ As primeiras experiências foram a Escola Brasileira de Arte, dirigida por Theodoro Braga, que oferecia aulas gratuitas de música, desenho e pintura para crianças de 8 a 14; e o Ateliê de Anita Malfatti, com curso para crianças montado na Biblioteca Infantil Municipal pelo então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo Mário de Andrade. (Barbosa, 2003).

²⁵⁸ Emygdio de Barros, um dos pacientes da terapia ocupacional orientada pela Dra. Nise da Silveira, chegou a participar da representação brasileira na Bienal de Veneza de 1952. (Pedrosa, 1986).

²⁵⁹ Criada em 1948 pelo artista pernambucano Augusto Rodrigues, pela escultora norte-americana Margareth Spencer e pela artista gaúcha Lúcia Valentim, a Escolinha de Arte do Brasil tornou-se referência no trabalho de educação artística para crianças. Disseminou a experiência para várias cidades brasileiras, inclusive para alguns países-latino-americanos.

a parceria de 1971 entre o Ministério da Educação e Cultura – MEC e a Escolinha, para ministrar cursos de preparação para os professores da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, foi possível multiplicar uma compreensão não-convencional. Geralmente, o sistema de ensino oficial limitou o conceito de arte e as formas de contato com as obras para a maioria dos alunos.

A pedagogia oficial reforçava a desigualdade social e cultural da população. A escola, nesse sentido, assumia a manutenção das graduações hierárquicas das formas de arte e do *status* social, como estratégia dos interesses materiais e simbólicos da elite cultural²⁶⁰.

Atualmente, novas abordagens metodológicas sobre a arte na escola têm se mostrado mais democráticas ao inserir outras manifestações artísticas e culturais e ao perceber os alunos como um público em formação. A arte-educação, nesse sentido, passou a incluir, além da produção plástica, oportunidades para exercitar a percepção e o julgamento artísticos, procurando levar o aluno a entender seu lugar na história e na cultura. Marco desse movimento, a *Discipline-Based-Art Education*, DBAE, surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos e reorientou as ações educativas em arte a partir da interação da história da arte com a produção artística, a estética e a crítica. Teve grande influência das *Escuelas del Aire Libre*, um modelo pedagógico que foi desenvolvido no México pós-revolução de 1910, em que se buscava a consciência cultural e política por meio do entendimento dos padrões estéticos locais²⁶¹.

Em experiências mais recentes, o conhecimento artístico passou a ser utilizado para o estudo da cultura visual, dentro de uma perspectiva multicultural. Sendo um tipo de conhecimento organizado e que historicamente contribuiu para o desenvolvimento de habilidades sensoriais, motoras e para o fortalecimento das capacidades de discernimento, interpretação, compreensão, representação e imaginação, o conhecimento artístico ampliou sua área de atuação. Uma pintura, uma escultura ou outra imagem de arte passaram a ser consideradas como algumas das manifestações da cultura visual de uma sociedade, e não as únicas legítimas. Nessa interpretação, o universo da

²⁶⁰ Zolberg, *op. cit.*.

²⁶¹ Osinski, 2002.

imagem abrangeria tanto anúncios publicitários quanto vídeo-arte, por exemplo, oferecendo um vasto material para analisar os significados das imagens de uma sociedade²⁶². Por esse caminho, a arte erudita perde, gradativamente, sua hegemonia diante de outras expressões culturais.

A mudança em direção à aceitação dos diferentes padrões de cultura nas sociedades contemporâneas estabelece não só modificações para a histórica distinção entre as formas de arte (como a dicotomia entre arte erudita e arte popular), mas também para a configuração do público. Isso é perceptível em um tipo de política ultrapassada de democratização de cultura, que prioriza a construção de centros de cultura e a ampliação de frequência aos equipamentos culturais (como teatros, exposições, cinema). Ultrapassada porque, de acordo com estudos mais recentes, se sabe que a facilidade de acesso a um local que oferece uma exposição de artes plásticas não garante o uso desse espaço pela população²⁶³.

A alternativa apresentada pela pesquisadora Isaura Botelho se aproxima dos teóricos da cultura visual, no sentido de que incorpora as novas situações do consumo cultural, tais como os equipamentos eletrônicos e a televisão. Como novos caminhos para o acesso à arte e ao conhecimento, estes veículos devem ser considerados, junto com o sistema escolar, como apoio para a construção e alimentação do capital cultural de seus alunos. Botelho sugere, inclusive, que nessa redefinição das práticas culturais,

Não existe o público, no singular, e um padrão de resposta a qualquer mudança que se promova na oferta [de equipamentos culturais]. O que há é um conjunto de públicos diferentes, com respostas diferentes conforme localização espacial, faixa etária, condição de classe, história familiar, bagagem cultural.²⁶⁴

Afirmção que coloca a questão da diversidade cultural na composição do público como uma característica da diversidade de padrões própria da sociedade contemporânea. Diferentemente de uma “massa” uniforme, os públicos possuem gostos e preferências variados nas culturas da imagem que os cerca.

²⁶² Hernández, 2000.

²⁶³ Botelho, 2006.

²⁶⁴ *Idem*, p.03.

Sem dúvida, a diversidade cultural dos espectadores é um dos aspectos que chama a atenção nas bienais e outras grandes mostras de arte, movidas por um grande aparato publicitário. Nas Bienais de São Paulo, mais de um milhão de pessoas chega a visitar o maior evento artístico do país²⁶⁵. O processo de espetacularização (profusão de obras, caráter cenográfico e estrutura comercial em paralelo) destituiu o espaço da exposição de um motivo em si para a visita. Paralelamente às monitorias e serviços de educação, são montados diversos *stands* de serviços e publicidade, lojas, lanchonetes, etc. “Essas atividades e serviços paralelos ocupam, sem dúvida, um espaço cada vez maior e mais importante para o evento, tanto do ponto de vista financeiro da mostra, quanto das *atrações* oferecidas ao público”²⁶⁶.

A espetacularização das grandes exposições estimula a produção artística interativa e oferece um convite aberto para a participação pública. Mário Pedrosa considerava, já nos anos 1960, que as obras interativas rompiam com um tabu do mundo das artes, ligado à “distância psíquica” instituído pela pintura. Segundo o crítico, as novas obras “convidam os espectadores para, quebrando o velho respeito tradicional pela ‘obra de arte’, também violarem as fronteiras que os separam dela”²⁶⁷.

De um lado, observa-se a formação de longas filas de pessoas para entrar em uma instalação, movimentar algum objeto, participar de um jogo virtual, sugerindo uma semelhança com um parque de diversões. De outro, as formas tradicionais de arte, como a pintura, a escultura e a gravura não reúnem muita gente diante de si, sendo visitadas rapidamente por não oferecerem “interação”.

Não se pretende aqui gerar uma polêmica sobre os efeitos da espetacularização na produção artística contemporânea. O que nos interessa é pensar sobre a possibilidade de compreensão e fruição da experiência de contato com as obras de arte em exposições como a da Bienal de São Paulo. Para um público com diferentes formações escolares e práticas culturais, a

²⁶⁵ O rápido crescimento do público, vindo de todas as regiões do país e também do exterior, é representado pelas bienais de 2002 e 2004: a segunda superou em 300 mil o número de visitantes da primeira (que teve cerca de 650 mil).

²⁶⁶ Alves de Oliveira, *op.cit.*

²⁶⁷ Pedrosa, *op.cit.*, p.189. O crítico comentou que o fascínio e a curiosidade do público da IX Bienal, em 1967, conseguiram sobrepujar a timidez, o que provocou uma “destruição total [das obras] ou quase uma alegria contagiosa”. (*Idem.*, p.301).

visita à exposição acaba produzindo uma interpretação “caótica, contraditória, deformada e insuficiente”, para aproveitar a descrição de Mário Pedrosa. Para isso, alguns fatores contribuem, como o tempo de visita. O longo percurso de obras é, muitas vezes, realizado em pouco tempo, o que impede a observação suficiente de cada obra. Sem tempo de atenção, o grande público percorre o Pavilhão da Bienal com poucas chances de acessar intelectualmente as obras.

Nesse ponto, percebe-se que a circulação do conhecimento é o principal meio de consolidar o acesso do grande público. Além da escola e das informações disponíveis nos meios de comunicação, como televisão, rádio, revistas e jornais, além da internet, o serviço de monitoria nas exposições tem se tornado um importante apoio para o acesso à arte, principalmente com as inovações de metodologia do ensino de artes. Como parte do programa educativo das instituições de exposição, o serviço de monitoria prepara não só multiplicadores de informações, mas interlocutores do público com a exposição. Atualmente, em muitos casos, os monitores são capacitados para adequar a visita guiada à faixa etária do público, esclarecendo dúvidas além de cumprir com o roteiro da exposição.

Ao longo da pesquisa, notamos que o que ficou rotulado de elitista no acesso à arte foram justamente as origens da formação dos espectadores de arte na Europa, ou seja, o convívio privado com as obras e uma educação que incluía o interesse pelas artes. Se o consumo antes se pautava exclusivamente nas elevadas condições financeiras, consumir arte atualmente também pode se estender à experiência de visitar exposições, à atividade de apreciação em si. A existência de coleções expostas publicamente em caráter permanente e temporário, juntamente com o sistema educacional, indicam que hoje as condições para o acesso coletivo são mais efetivas do que antes. Isso, porém, ainda não é suficiente para garantir que a maior parte do público da Bienal se interesse por exposições de arte nos outros meses.

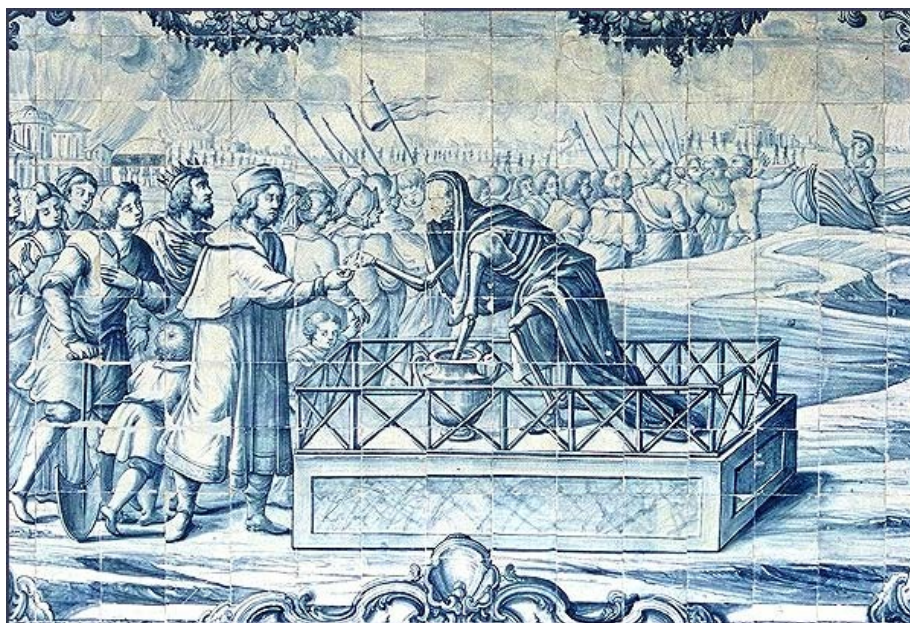


Ilustração 28. Oficina do mestre Bartolomeu Antunes (Lisboa). *A Morte Certa*. c. 1746. Painel de Azulejos. Andar térreo do claustro do Convento de São Francisco. Salvador, Bahia.



Ilustração 29. Antônio Francisco Lisboa. *Coroa de Espinhos*. Cena da série *Os Passos da Paixão de Cristo*. 1796-99. Escultura em madeira policromada. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas, Minas Gerais.



Ilustração 30. Jean Baptiste Debret. *Aclamação de D. Pedro no Campo de Santana*.
c. 1822. Litografia aquarelada. Do livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*,
III, Paris, Firmin Didot Frères, 1839.



Ilustração 31. Claude J. Barandier. *Retrato da Baronesa do Pirai*.
s/d. Óleo s/ tela. Acervo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Rio de Janeiro.



Ilustração 32. Ismael Nery. *Exposição Foujita no Palace Hotel* (detalhe). 1931. Aquarela s/ papel. Coleção Fadel, Rio de Janeiro.



Ilustração 33. Foto da inauguração da Bienal Internacional de São Paulo (1951), do livro *As Bienais de São Paulo - de 1951 a 1957*, Leonor Amarante/ Projeto Editores Associados Ltda (1989).

CONCLUSÃO

No percurso cronológico aqui estudado, verificamos que o acesso à arte se orientou pelas relações entre os segmentos sociais de cada período, pela delimitação de identidades sociais desses grupos e de suas respectivas práticas culturais. A privação da apreciação da arte resultou das diferenças sociais e econômicas que predominaram nos séculos XV a XVIII, enquanto que a ampliação do acesso público decorreu de um processo que teve como propulsor o crescimento da mobilidade social nos espaços urbanos desde fins do século XVII.

Se o mecenato privado estabeleceu a fruição privada, restringindo uma considerável parte da produção artística do Renascimento e Barroco para o âmbito doméstico das coleções, as transformações do ambiente intelectual desde o fim do século XVII colaboraram para a apreciação coletiva da arte. O acesso público à produção artística, estimulado pelos ideais iluministas e da Revolução Francesa, se tornou sinônimo de enriquecimento cultural da sociedade. O gosto pela arte deixou de ser exclusivo de um público de consumidores-clientes, sendo um interesse dos novos apreciadores de arte, que podiam fruir as obras mesmo que não pudessem comprá-las.

O domínio dos códigos visuais foi um dos aspectos mais complexos para a ampliação do público da arte, que teve seus primeiros sinais em Roma em meados do século XVII. Os códigos para entendimento e apreciação das artes visuais foram construídos por um círculo privado a partir do *Quattrocento* e, à medida que as obras de arte passaram a ser vistas em lugares públicos de exposição, foi preciso difundir aqueles códigos para o novo público que se formava. No caso da França, além da instituição dominante que era a Academia, uma parte significativa dos códigos da pintura e escultura era veiculada, não só pelas mostras dos artistas acadêmicos, mas por meio das críticas impressas. Com o desenvolvimento do mercado editorial, a produção dos escritos de críticos, historiadores e dos próprios artistas cresceu e se tornou uma instância fundamental para disseminar informação sobre a arte para o grande público a partir do século XIX.

O interesse pelas artes visuais, que acompanhava a idéia de patrimônio cultural bastante disseminada no período de consolidação das identidades nacionais, era complementado pelo museu, cuja principal função era oferecer à população uma espécie de formação básica para espectadores, situando as obras consagradas em uma história visual da arte. Os códigos difundidos pelos museus, mais representativos da arte do passado do que da produção contemporânea, seriam combatidos pelos artistas modernos, proporcionando a incorporação da produção artística moderna nos acervos museológicos do século XX.

No levantamento bibliográfico desta pesquisa, notamos que as primeiras oportunidades de acesso físico às obras de arte representaram um interesse mais ligado à curiosidade do público popular do que ao prazer estético desse público. Organizadas por pintores ou colecionadores e motivadas por interesse profissional ou de *status*, as primeiras exposições públicas em Roma partiram de uma iniciativa da elite cultural em direção à construção do interesse coletivo pelas artes. Do mesmo modo, as exposições de arte na França eram associadas às práticas culturais dos aristocratas. Não afirmamos com isso que as centenas de milhares de pessoas que freqüentaram os Salões não tivessem prazer diante das obras, mas que tudo indica que se tratava mais de um interesse de participação na vida cultural do que a busca por satisfação estética por meio da pintura e escultura.

A dificuldade de apropriação dos códigos visuais representa o maior obstáculo para o acesso do grande público. Pelo fato de depender de uma formação mais abrangente para o espectador do que uma visita rápida ao museu, o acesso intelectual é uma barreira que continua a separar o pequeno público assíduo da população em geral, apesar das facilidades para visibilidade, da vasta bibliografia, entre outros recursos disponíveis na atualidade. Uma barreira difícil de ser eliminada, haja vista a dificuldade de modificá-la ao longo de cinco séculos. Como destacou o historiador Peter Burke, a necessidade de conhecer o latim, a exclusividade das classes ricas em se alfabetizarem e o alto custo do consumo de arte interditaram a apreciação das artes para a maioria do Renascimento. Hoje, mesmo que a produção artística e as referências estejam nas línguas nacionais e que haja a

alfabetização pública, as artes visuais ainda se mantêm como um campo de conhecimento elitista.

É preciso considerar que não só o acesso à informação é capaz de dirimir a desigualdade na difusão do conhecimento artístico, mas o tipo de informação veiculada influi significativamente. Mesmo com o ensino público, não se evitou a perpetuação de uma visão elitista do mundo das artes. Afinal, concepções como as que estiveram presentes no início do século XX no sistema oficial de ensino no Brasil, que se pautavam em treinamento manual de cópias, e posteriormente no desenho geométrico, não consideravam a utilidade da apreciação das artes visuais para a formação do estudante da escola pública.

O conhecimento e a valorização da arte no cotidiano do indivíduo são peças-chave para que este seja capaz de ser um espectador efetivo. Pierre Bourdieu, um dos pensadores mais influentes para o estudo do acesso aos bens culturais, destacou que cada pessoa tem uma capacidade definida e limitada de apreensão da mensagem oferecida pela obra. Tal capacidade depende de seu conhecimento global que, por sua vez, é produto da educação formal e do meio familiar²⁶⁸. Como o acesso intelectual está ligado à capacidade de apreensão da mensagem, caso uma obra ofereça uma mensagem cujos códigos extrapolem a capacidade do visitante, possivelmente a pessoa perderá o interesse pela imagem em questão. O que acontece muitas vezes é isso acaba provocando uma generalização da dificuldade de entender a arte. Outra consequência comum é a resistência para a visita a futuras exposições, na medida em que a pessoa acreditará que as obras de arte são confusas, que não têm o menor sentido ou utilidade. E, assim, a visita ao museu pode se tornar uma experiência discriminatória e expulsiva.

O que a sociologia da arte tem demonstrado é que o que separa o público assíduo das artes e a maioria da população não é uma diferença inata entre os indivíduos. Mas o resultado de desigualdades sócio-culturais que criam a interdição de muitos para o consumo de arte, não em termos de aquisição de obras, mas de apropriação intelectual da produção artística.

Acesso e familiaridade com a arte são termos fundamentais para a formação do público. A campanha publicitária da *National Gallery* de Londres,

²⁶⁸ Bourdieu, 2003, p.71.

que veiculou reproduções do seu acervo no bairro vizinho à pinacoteca, objetivou a memorização das imagens para criar um envolvimento dos transeuntes com as pinturas originais. Porém, como lembra Bourdieu, a familiarização com a arte depende da aquisição dos códigos, que por sua vez depende de tempo para aprender e tempo para ver.

O que se observa atualmente é a preferência, nas grandes exposições, por produções artísticas que demandam menos tempo para serem recebidas pelo público do que as formas tradicionais da arte. Nesse sentido, o tempo para familiarização com os códigos é substituído pela experimentação imediata de sensações físicas e jogos virtuais, os quais exercem maior atração para o grande público. Isso não implica a ausência de códigos sustentando a produção contemporânea, mas que a apreciação interativa por parte do público não abrange, nesses casos, o acesso intelectual ao que está sendo experimentado.

Pretendemos que, em futuras pesquisas, possa ser aprofundada a análise sobre a relação do público com a experiência estética. Reconhecemos que, em razão da necessidade de delimitar um objeto, este estudo preliminar deixou de investigar muitas questões sobre o acesso intelectual à arte. Ainda assim, nossa intenção era contribuir, de algum modo, na discussão de estratégias de ampliação de acesso. Afinal, um interesse particular motivou a escolha desse tema, muito bem explicado pelo crítico Frederico Morais: “não devo me punir, me sentir culpado por ter acesso à obra de arte, por inundar-me de felicidade diante de um anônimo pintor medieval, mas trabalhar para que todos possam participar das mesmas emoções e alegrias”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn *et al* (org.). *Arte na América Latina. 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALDEROQUI, H. Colecciones privadas y patrimonios públicos. In ALDEROQUI, S. (org.) *Museos y escuelas: socios para educar*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, G.C. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, G.C e FAGIOLO, M. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BALZAC, Honoré. *Ilusões Perdidas*. In PELANDA, Ernesto e QUINTANA, Mário (Trad.). São Paulo: Abril Cultural, 1981.

BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e experiência Social na Itália do século XV*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BECK, James H. *Italian Renaissance Painting*. Colônia: Könemann, 1999.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In Obras escolhidas – volume 1: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Critério e bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana: 1998.

- *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOURDIEU, P. e DABEL, A. *O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP/ZOUK, 2003.

BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil colonial*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

CALVO, S.L. *La extensión educativa: una propuesta para el público escolar* in ALDEROQUI, S. (org). *Museos y escuelas: socios para educar*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana. Ensaio de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In GONZAGA-DUQUE. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DASILVA, Orlando. *A Arte Maior da Gravura*. São Paulo: ESPADE, 1976.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DeJEAN, Joan. *Antigos contra Modernos. As Guerras Culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, Volume II.

DUNKENTON, J., FOISTER, S., GORDON, D, PENNY, N. *Giotto to Dürer. Early Renaissance painting in the National Gallery*. Londres: Yale Press, 1991.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1989.

DUVE, Thierry de. *Nominalisme Pictural: Marcel Duchamp, La Peinture et La Modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

EFLAND, Arthur D. *Una historia de la educación del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.

ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

- *Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FEVRE, Fermín. *Las formas de la crítica y la respuesta del público*. In BAYÓN, Damián (org.) *América Latina em sus Artes*. Cidade de México: Siglo veintiuno/ UNESCO, 1974.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- *Historia de la Pintura Francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso*. Madri: Alianza Editorial, 1970.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

FUNARTE- Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museus. Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1979.

GAYFORD, Martin *et al* (org). *The Penguin Book of Art Writing*. Londres: Viking, 1998.

GARIN, E. (org.) *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GIBAJA, Regina E. *El Público de Arte. Encuesta em el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1964.

GOMBRICH, E.H. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GREENBERG, Clement. *Vanguarda e Kitsch* in FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília (org). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

HAGEN, R. e R. *Los Secretos de las Obras de Arte*. Colônia: Taschen, 2003.

HARRISON, Charles *et al*. (org). *Art in Theory - 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores. Arte e Sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: EDUSP, 1997.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HONOUR, Hugh. *Neoclassicismo*. Madri: Editorial Xarait, 1991.
- *El Romanticismo*. Madri: Alianza Forma, 2004.

JULIÃO, Leticia. *Apontamentos sobre a História do Museu em Cadernos de Diretrizes Museológicas, nº 01*. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Cultura/Superintendência de Museus, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LLAMBÍAS, E. *Una visita guiada a Cobra. Problemas de recepción del arte contemporáneo*. In *Museos y escuelas: socios para educar*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LLOYD, C. *Fra Angélico*. Londres: Phaidon, 1992.

LOURENÇO, Maria Cecília F. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

LUZ, Ângela A. da. *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.

MASON, Timothy. *Gestão Museológica: Desafios e Práticas*. São Paulo: EDUSP/ British Council: Fundação Vitae, 2004.

MELLO, Celina M.M. de. *A Literatura Francesa e a Pintura. Ensaaios críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras/ Faculdade de Letras UFRJ, 2004.

MORAIS, Frederico. *Chorei em Bruges. Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Avenir, 1983.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil. Ensaaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

- *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas. Roteiros do Patrimônio*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1990.

OSINSKI, Dulce. *Arte, história e ensino – uma trajetória*. São Paulo: Cortez, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PUGLISI, Catherine. *Caravaggio*. Londres: Phaidon, 2000.

ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme. La peinture em France de 1830 a 1848*. Paris: Macula, 1987.

SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna – Séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 1996.

SILVA, Frederico A. B. *Economia e Política Cultural. Acesso, emprego e financiamento*. In *Cadernos de Políticas Culturais – volume 3*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa. 1600-1800*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

STAROBINKI, Jean. *1789. Os Emblemas da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEINBERG, Leo. *A arte contemporânea e a situação de seu público*. In BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SUMMERS, David. *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*. Londres: Phaidon, 2003.

TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia da Arte Italiana*. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1992.

VASARI, Giorgio. *Vida de Giotto e Vida de Leonardo da Vinci*. In LICHTENSTEIN, J.(org). *A Pintura. O mito da pintura - Vol 01*. São Paulo: Editora 34, 2005.

WALTHER, Ingo A (org). *Masterpieces of Western Art. A history of art in 900 individual studies. Volume I*. Colônia: Taschen, 1996.

WILSON III, William S. *Arte: Energia e Atenção*. In BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WHITE, Harrison e Cynthia. *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Paris: Flammarion, 1991.

ZOLBERG, V. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: SENAC, 2006.

REVISTAS

LOPES, Almerinda da S. *Reflexões sobre a história e o historiador de arte no Brasil*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte, Brasília, ano 5, nº 5, 2006.

MAGNO, MD. *Aimée Sélamor*. In: Item 4: Revista de Arte, volume 04. Rio de Janeiro: novembro de 1996.

TEIXEIRA, Anísio. *Valores proclamados e valores reais nas instituições escolares brasileiras*. In: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. Rio de Janeiro, v.37, n.86, abril/ junho de 1962. p.59-79.

CATÁLOGOS

BANDEIRA, Júlio. *Debret e a corte no Brasil*. In O Brasil Redescoberto, Rio de Janeiro: Paço Imperial/ MinC IPHAN, 1999.

BAUHAUS. Catálogo condensado da exposição *50 Jahre bauhaus*. Instituto Cultural de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha, 1974.

DOCTORS, Marcio, *Desvio para o moderno*. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

FILHO, Paulo Venâncio. *Rio, Cidade sensorial*. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

LIMA, Laura de Meira. *O Palace Hotel – um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro*. In CAVALCANTI, Lauro (org.). Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

INTERNET

ANJOS, Moacir e MORAIS, Jorge Ventura. *Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930*. Scielo Brazil: Scientific Electronic Library on line – www.scielo.br/

BARBOSA, Ana Mae. *Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo*. Revista Digital Art& - Número 0 - Outubro de 2003 - <http://www.revista.art.br/>

BOTELHO, Isaura. *Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública*. Espaço e Debates – Revista de Estudos Regionais e Urbanos - Centro de Estudos da Metrópole - www.centrodametropole.org.br/

DUARTE, Paulo Sérgio Duarte. Entrevista para Folha de São Paulo - Ilustrada On Line - <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000688.html>

FOTOTECA NAZIONALE - <http://fototeca.iccd.beniculturali.it/home.htm>

FUNDAÇÃO GUGGENHEIM.- <http://www.guggenheim.org/history.html>

THE GUARDIAN – Reportagem: *National Gallery takes to the streets*. http://arts.guardian.co.uk/art/news/story/0,,2101421,00html#article_continue

VATICAN MUSEUMS - http://mv.vatican.va/3_EN/pages/MV_Home.html

VAZ, Adriana. *Gostos e Preferências na Apreciação do Objeto Artístico* - <http://www.anais.embap.br/forum2005-2006/Textuais/012%20Adriana%20Vaz.pdf>

WEB GALLERY OF ART – <http://www.wga.hu>

APÊNDICE

Entrevistar o público de uma exposição de arte foi considerado, desde o início da pesquisa, como uma oportunidade de verificar certas características do acesso em uma situação concreta na cidade de Brasília. Assim, surgiu o problema de definir quais as questões que deveriam nortear a entrevista. Delimitaram-se os seguintes tópicos: a escolaridade do público, área onde reside e a frequência de visitas a exposições de arte. A partir dessas informações, pretendia-se identificar socialmente o público e a sua prática de visita a exposições.

Em seguida, foi necessário estabelecer o tipo de entrevista, a forma de aplicação, qual exposição e a quantidade de entrevistados. Em razão do tempo e dos recursos disponíveis, optou-se pela aplicação de questionários a um universo de 50 pessoas. A exposição escolhida esteve aberta ao público no mesmo período fixado para realização das entrevistas, e ofereceu um tema muito popular para o público brasileiro em geral. Montada em um espaço de instituição privado, conseguiu-se autorização para que a entrevistadora pudesse aplicar os questionários durante 8 semanas. Neste período, foi possível que se abordassem pessoas ao acaso, dando preferência ao público espontâneo (sem ligação com grupos que marcam previamente as visitas, como as escolas).

Aproveitaremos alguns dados da entrevista para comentar certas características do público-alvo, lembrando que os resultados podem apenas sugerir a relação dos visitantes com as exposições de arte da instituição em questão. Ressaltamos que não se pretende generalizar os resultados para todo o público do Distrito Federal, afinal reconhecemos que a porcentagem de entrevistados é muito pequena para proporcionar análises mais complexas.

As perguntas abaixo foram feitas a cada um dos 50 entrevistados durante os meses de abril e maio de 2007 no Centro Cultural do Banco do Brasil - CCBB, em Brasília, que abrigou a exposição *Fé, Engenho e Arte – Aleijadinho e seu tempo*.

1. Qual a escolaridade?
2. Qual a região administrativa de residência?
3. Já foi a uma exposição de arte antes? Lembra qual? Lembra quando? Gostou?
4. Como ficou sabendo da exposição *Fé, Engenho e Arte*?
5. Já tinha ouvido falar em *Aleijadinho*?
6. E no Barroco brasileiro?
7. De onde obteve as informações?
8. Sentiu falta de alguma informação?
9. Qual a importância de vir a uma exposição como essa?
10. Costuma falar com a família ou amigos sobre uma exposição que visitou?
11. Você volta à mesma exposição?
12. Utiliza o serviço de monitoria da exposição?
13. Acha importante a ação do monitor?
14. Se tivesse oportunidade de conhecer mais sobre as obras de arte de uma exposição, você participaria de algum curso, oficina ou palestra?

O questionário não foi preenchido pelo entrevistado, mas pela entrevistadora. As respostas foram enquadradas em alternativas previamente definidas, as quais comportavam um campo para resposta complementar, caso não se encaixasse às anteriores.

A exposição gratuita ficou montada durante três meses nas duas galerias do CCBB. Ornamentos em talha, esculturas, oratórios, documentários, mapas e até moedas de ouro apresentavam ao público um pouco da produção artística sacra das Minas Gerais do século XVIII, dentro do estilo que é conhecido como barroco brasileiro. A relação da arte barroca com a sociedade da época constituía, assim, um dos eixos da exposição, além de um espaço reservado para Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho*, e para os mestres santeiros.

A instituição de exposição é um centro cultural patrocinado por um banco e localizado em uma área afastada do centro de Brasília. Para chegar lá, é necessário o uso de transporte, o que obriga grande parte dos visitantes a ir com automóvel próprio, pois os coletivos passam com pouca frequência. A

alternativa criada pelo CCBB para facilitar o acesso físico dos visitantes foi ceder um microônibus que circula de uma em uma hora no seguinte trajeto: parte da instituição, passa por locais definidos (como a rodoviária do Plano Piloto e a Universidade de Brasília) e retorna ao CCBB.

É interessante notar que, diferente das mesmas instituições existentes em São Paulo e Rio de Janeiro, o CCBB de Brasília não está no centro da cidade, o que dificulta a visibilidade de exposições, espetáculos, palestras, etc. por um público ocasional, como o de transeuntes. A visita parece ser sempre planejada, programada por quem se desloca até o CCBB. A não ser para os funcionários do banco que trabalham em uma unidade que se localiza no mesmo edifício do centro cultural.

Considerações sobre o perfil do público entrevistado

Sem a dimensão das pesquisas sociológicas, nossa entrevista considerou como índice sócio-econômico o nível de escolaridade e a região administrativa onde residiam os 50 entrevistados. A maior parte deles cursou ou ainda cursa o ensino superior (78%). Como não há identificação da faixa etária, não é possível afirmar se o restante dos entrevistados tem menos tempo de estudo proporcionalmente. Em todo caso, percebe-se que há mais escolaridade para a maioria dos entrevistados.

Os residentes no Plano Piloto (42%) também são maioria, em relação à Taguatinga (10%), ao total residente no Guará, Ceilândia, Santa Maria, Sobradinho (1,6%) e em outras regiões. Além de possuir uma situação sócio-econômica superior a das demais, haja vista os preços elevados do mercado imobiliário, o Plano Piloto está mais próximo geograficamente do espaço de exposição.

O costume de freqüentar exposições foi relatado pela maioria, embora 8% visitassem pela primeira vez uma exposição de arte. Estes iniciantes, coincidentemente, convivem com a escassez de espaços de exposição nas áreas onde residem, como o Gama e a cidade de Formosa (MG), no entorno do Distrito Federal.

Dos 46 visitantes que já visitaram alguma exposição em uma ocasião anterior, 32 diziam lembrar da exposição e de ter gostado da experiência. A metade das exposições lembradas tinha em comum o fato de terem sido montadas também no CCBB; já o restante era associado com outras instituições ou cidades que abrigaram as exposições, e não com o tema das mostras. Em relação ao período em que ocorreram tais visitas, apenas 4 pessoas informaram os anos das exposições, sendo a mais recente descrita como “cultura árabe”, realizada entre 2005 e 2006.

Como muitos estudos já demonstraram, o público assíduo das exposições de arte, em geral, possui maior escolaridade e está entre as classes médias e altas. Essas pessoas atribuem um valor simbólico a determinadas práticas culturais, como as exposições de arte. A frequência de exposições pertence a um *habitus* que esses grupos constroem para se diferenciar socialmente dos demais. Como mostrou o pesquisador Frederico Barbosa da Silva, os 10% dos cidadãos brasileiros mais ricos são responsáveis por aproximadamente 40% do consumo cultural (assistir a peças teatrais, a concertos e outros espetáculos, ir ao cinema, visitar exposições, etc)²⁶⁹.

Como não abordamos especificamente os motivos que levaram os entrevistados a visitar a exposição (se intencionalmente, ou se aproveitaram o intervalo antes de um espetáculo, etc.), não podemos avaliar os reais interesses do público. Mas podemos notar, como se comentará mais adiante, que a exposição em questão é reconhecida como um evento muito importante pela maioria dos entrevistados.

A exposição e o conhecimento da arte

O público entrevistado soube da exposição *Fé, Engenho e Arte* pelos meios de comunicação, como jornal, internet, TV e rádio em 62% dos casos. Outra forma de divulgação foi feita exclusivamente por familiares e amigos (14%), pelos informes publicitários e programação cultural impressa do próprio CCBB (12%), em escolas ou cursos (4%), e outros meios não informados.

²⁶⁹ Silva, 2007.

O tema da exposição certamente proporcionou um atrativo à maior parte do público. Quase a totalidade dos visitantes entrevistados disse já ter ouvido falar em *Aleijadinho*, o principal artista da exposição. O único visitante que desconhecia o nome do escultor também nunca ouvira falar em Barroco Brasileiro, assim como outras duas pessoas. A maioria dos entrevistados, no entanto, revelou que a escola foi a instituição responsável pelo conhecimento do artista e do estilo artístico (60%). Já o valor de patrimônio cultural e artístico das cidades históricas mineiras foi lembrada por uma parte dos entrevistados, que disse conhecer o artista e o estilo pelas viagens realizadas à Minas Gerais (12%) ou da naturalidade mineira (10%). Também a família e os amigos (10%) e os meios de comunicação (2%) representaram fontes de informação sobre o assunto.

De qualquer maneira, o conhecimento prévio sobre Aleijadinho e o barroco não impediram que 36% dos entrevistados sentissem falta de alguma informação ao longo da exposição. Nesse caso, não se sabe se esse grupo teve apoio dos monitores da exposição, se a queixa se dirigia à montagem e curadoria, ou à escassez de informações dos próprios visitantes.

Na avaliação de todos os entrevistados, a exposição foi considerada muito importante. Ao apresentar ao público um conjunto de bens artísticos e históricos, a exposição ofereceu uma oportunidade de ver e conhecer a história e a arte nacionais.

O convívio com exposições

O envolvimento dos círculos íntimos dos entrevistados com a visita às exposições foi observado antes mesmo da entrevista, no momento de abordar os visitantes para que consentissem em responder o questionário. Muitos deles estavam com suas respectivas famílias ou acompanhados. Todos disseram informar a seus familiares e amigos sobre uma exposição visitada. Mas a pergunta não considerou que a informação pudesse ocorrer antes da visita, caso a ida à exposição fosse um programa familiar.

Retornar a uma exposição não faz parte dos hábitos de 46% dos entrevistados. Mas, para aqueles que resolvem voltar, é comum refazer a visita com familiares ou amigos, mais do que voltar sozinho.

Outro aspecto levantado pela entrevista diz respeito ao uso do serviço de monitoria, que fica disponível para o público do CCBB. É pouco utilizado pelos visitantes entrevistados. Apenas 36 % disseram já ter contado com o apoio dos monitores e consideram que esse serviço é importante para o público. Talvez por falta de informação sobre o serviço, os entrevistados acham que é importante a ação dos monitores, mas não justificam o não uso do serviço.

A menção a outras experiências educativas foi vista com entusiasmo pela maioria dos entrevistados. A disponibilidade para o aprendizado foi grande. 45 entrevistados responderam que participariam de uma experiência complementar para aprender mais sobre as obras de arte de uma exposição. Somente 3 disseram que não aproveitariam a oportunidade, enquanto dois ficaram com dúvidas.

Considerações finais

Com caráter complementar à pesquisa bibliográfica, a entrevista se restringiu a uma caracterização geral do público. Após a aplicação do questionário, percebeu-se que algumas questões significativas deixaram de estar presentes na entrevista. Entretanto, os resultados podem indicar semelhanças com os estudos de público e acesso realizados em níveis mais abrangentes.

Escolhidos ao acaso, os 50 entrevistados revelaram a predominância na composição do público de indivíduos mais escolarizados e residentes das áreas mais centrais e valorizadas do Distrito Federal. As condições materiais e intelectuais garantem a esses indivíduos um contato mais próximo com as instituições de exposição.

Nesse sentido, a distribuição desigual de equipamentos culturais de galerias e museus (além de salas de teatro, cinema, etc.) interfere muito na frequência de visita a exposições. Para os residentes das áreas mais periféricas, são oferecidas poucas oportunidades de ver obras de arte, visto que o Plano Piloto concentra quase a totalidade de instituições de apresentação cultural e artística do Distrito Federal.

Se, por um lado, a escola tem um papel fundamental na construção do interesse pelas práticas artísticas e culturais, até maior que o da família, a pouca oferta de equipamentos culturais inviabiliza a regularidade de tais práticas.

Notamos também que a curadoria das exposições interfere na visita do público. O fato de se tratar de um estilo conhecido, bem como de um artista consagrado como Antônio Francisco Lisboa (cuja popularidade se origina também do apelido e da biografia), oferece certa familiaridade para os espectadores. A escolha do curador de ampliar a exposição de iconografia religiosa para documentos da sociedade mineira do século XVIII, como moedas e mapas antigos, evidencia uma tendência não só artística, mas histórica e cultural da exposição. Os códigos ali apresentados, tanto no caso dos santos esculpidos em madeira quanto das moedas, referem-se a imagens pertencentes a uma tradição cultural. Esse recorte temático atrai um público mais numeroso do que o público de uma mostra exclusiva de arte, na qual os espectadores precisam usar códigos específicos para apreciação da imagem.

É preciso considerar o impacto das campanhas publicitárias para divulgação de exposições do CCBB, principalmente as que têm um enfoque histórico-cultural como *Fé, Engenho e Arte*. Como já foi mencionado, uma parte dos entrevistados disse ter visitado anteriormente exposições naquela instituição. Não só com abordagens mais abrangentes, mas também sendo amplamente veiculadas em jornais, TV, rádio, outdoors, essas exposições costumam mobilizar milhares de visitantes. Tornam-se um evento muito popular, na medida em que estabelecem um vínculo entre o público e o pertencimento ao patrimônio cultural nacional ou mesmo internacional.

Para encerrar, percebemos que um dos meios de efetivar a frequência regular do público é a criação de atividades de extensão, como as sugeridas na última pergunta do questionário. Como em muitos museus internacionais, as experiências educativas como cursos e palestras oferecem à comunidade mais oportunidades para o conhecimento da arte. Nesse sentido, o que a maioria dos entrevistados aprova é a chance de saber um pouco mais sobre o que vê, incrementando assim as informações apresentadas pela escola, pela família ou pelos meios de comunicação.