



ARTE E CULTURA NA MODERNIDADE - MUNDO

SOCIOLOGIA DA CULTURA E DA ARTE (ENSAIOS)

Maria Lúcia Bueno

**ARTE E CULTURA NA
MODERNIDADE - MUNDO**
SOCIOLOGIA DA CULTURA E DA ARTE (ENSAIOS)

Maria Lúcia Bueno



Juiz de Fora

2021

© Editora UFJF, 2021

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora. O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es), são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

REITOR

MARCUS VINICIUS DAVID

VICE-REITORA

GIRLENE ALVES DA SILVA



DIRETOR DA EDITORA UFJF

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE

CONSELHO EDITORIAL

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE (PRESIDENTE)

ANDRÉ NETTO BASTOS

CHARLENE MARTINS MIOTTI

CLAUDIA HELENA CERQUEIRA MARMORA

CRISTINA DIAS DA SILVA

ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO

JAIR ADRIANO KOPKE DE AGUIAR

MARCO AURELIO KISTEMANN JUNIOR

RAPHAEL FORTES MARCOMINI

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

MALORGIO STUDIO DESIGN & COMMUNICATION



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Bueno, Maria Lúcia

Arte e cultura na modernidade-mundo : sociologia da cultura e da arte (ensaios) / Maria Lúcia Bueno. – Juiz de Fora, MG : Editora UFJF, 2021.

Dados eletrônicos (1 arquivo: 1,1 mb)

ISBN 978-65-89512-37-0

1. Sociologia da arte. 2. Sociologia da cultura. 3. Modernidade. I. Título.

CDU: 316.7:7

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



EDITORA UFJF

RUA BENJAMIN CONSTANT, 790

CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400

FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Para Sarah e Rafael,
Inspirações em tempos de pandemia.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A Anaelena Pereira Lima e André Caramori pelas revisões certeiras e sugestões preciosas e a Tiago Gabina, pelo trabalho fundamental na formatação do volume.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
Paula Guerra	
INTRODUÇÃO	12
Maria Lúcia Bueno	
I A MODERNIDADE DO OLHAR NAS ARTES PLÁSTICAS	17
II DAS VITRINES AO VÍDEO: AS MATRIZES DA ARTE NA MODERNIDADE DE MARY CASSATT A ROBERT LONGO	27
III OS MUNDOS DA ARTE DE MILTON DACOSTA	49
IV ARTE CONTEMPORÂNEA E SEGMENTAÇÃO. A POP ART NA INTERPRETAÇÃO DE DOIS ARTISTAS: WARHOL, O DESBRAVADOR, E ROY LICHTENSTEIN, O CLÁSSICO	70
V NEM APOCALÍPTICOS, NEM INTEGRADOS. PERSPECTIVAS DA ARTE NO FINAL DO SÉCULO XX	79
VI O MUNDO A PARTIR DO PERNAMBUCO: EROTISMO E MODERNIDADE NA PINTURA DE CÍCERO DIAS	90
VII OS PRIMEIROS TANGOS EM PARIS NOS ANOS 1910: DANÇA DE SALÃO E CULTURA POPULAR COMO TENDÊNCIA DE MODA NA ALTA-COSTURA FRANCESA	97
VIII CHARLES JAMES, UM ASTRO SEM ATMOSFERA NO MUNDO DA MODA	113

SUMÁRIO

**IX REVOLUÇÕES PARCIAIS NO CAMPO DA GASTRONOMIA:
DO MODELO FRANCÊS AO PADRÃO GLOBAL** _____ **120**

REFERÊNCIAS DOS TEXTOS _____ **149**

APRESENTAÇÃO

DE SÃO PAULO PARA O MUNDO. QUANDO O TEMPO NÃO CONSUME O ESPAÇO

Recordarei sempre, toda a vida, o grande conforto que senti ao ver diante de mim, naquela manhã, a sua figura que me era tão familiar, que conhecia desde a infância, ao cabo de tantas horas de solidão e de medo, horas durante as quais pensara nos meus, que estavam longe, no Norte, e que não sabia se tornaria alguma vez a ver; e recordarei sempre as suas costas curvadas enquanto recolhia, de uma divisão para a outra, as nossas roupas espalhadas, os sapatos das crianças, com os seus gestos de bondade humilde, compadecida e paciente. E tinha, quando saíamos daquela casa, o mesmo rosto que nessa ocasião em que fora a nossa casa buscar Turati, o rosto ofegante, assustado e feliz que era o seu quando se tratava de pôr alguém a salvo.

Natália Ginzburg
Léxico familiar

O melhor das nossas vidas surge geralmente de acasos felizes. Esta apresentação começa – por acaso – com um excerto de um livro de Natália Ginzburg que me foi ofertado por Maria Lúcia Bueno, no passado Dia de Reis, em janeiro de 2020. Nunca tinha tomado contacto com Natália Ginzburg e sua obra. Nessa altura, Maria Lúcia referiu-me que achou peculiarmente indicado para mim. Pouco acaso aí. Depois, veio a pandemia, o distanciamento social e o empurrão que o mundo levou para trabalhar e ser criativo à distância. Novas soluções para um mundo em mudança. O acaso está em ter passado esses primeiros tempos de março a ler Natália Ginzburg e parecer-me tão natural que assim fosse. Uma possibilidade. O cumprir de um desígnio. Sem adornos. Vidas, trocas, movimentos, viagens. Vidas e viagens com mais sentido porque agora estamos longe e queremos estar perto. Uma visita a Maria Lúcia Bueno que me lembrou todos os momentos cruciais que vivi – por acaso – com ela nos últimos dois anos.

Toda esta deriva alcançou um sentido súpero quando Maria Lúcia me convidou para fazer a apresentação da sua obra: *Arte e Cultura na Modernidade-Mundo. Sociologia da Cultura e da Arte (Ensaios)*. Esta obra é outrossim um projeto de viagem, de movimento, de mundo, de cosmopolitismo,

de rasgar de horizontes. À semelhança da obra de Natália Ginzburg, Maria Lúcia oferece-nos um trajeto - com paragens - pelas artes e cultura contemporâneas sempre a olhar para a modernidade-mundo¹. Nesta obra, que reúne textos escritos pela autora ao longo da sua vida, permanece a marca indelével do seu olhar cosmopolita e mundializado; vanguardista e requintado; sagaz e heterodoxo; crítico e desassossegado em torno das artes plásticas, da moda, do vídeo, da gastronomia. Não sei porquê lembro-me sempre o *Livro do Desassossego* de Pessoa. Como consequência, somos transportados para experiências de investigação inovadoras – sempre acompanhadas por uma densa e sólida teoria -, ambiências de criatividade locais e translocais, narrativas que pulsam mais do que as grilhetas das estruturas bem ao modo de Maurice Merleau-Ponty². Existe, aqui, um modo de fazer a sociologia das artes e da cultura pleno de originalidade onde o tempo global não consome nunca o espaço local: amplifica-o, moderniza-o – no sentido mais positivo desta palavra – e atualiza-o.

Através do olhar de Maria Lúcia Bueno sobre as artes, o nosso olhar vê um horizonte infinito de pensamentos, de sentimentos, de silêncios e de palavras³. Estes horizontes são pautados por cruzamentos, por proximidades e distanciamentos, no sentido em que nos últimos trinta anos, podemos referir que as artes, bem como a cultura, se têm assumido como um produto do mundo e para o mundo⁴. Estamos perante um processo de mundialização que atravessa continentes, significados e memórias à boa maneira eliasiana⁵. Vejamos o caso da *pop art* tão sabiamente recuperado nesta obra. Efetivamente, a *pop art* é revinda para o mundo exterior, no sentido em que atualiza os fenómenos sociais e as linguagens estigmatizadas, reabilitando-as, recuperando-as, *customizando-as*. Massificação vs. contra massificação⁶. De outra forma, também estas linguagens estigmatizadas – subordinadas ou secundárias - são salientes neste livro, uma vez que o Brasil possui um vasto *background* de cruzamentos com outras culturas e outras linguagens, como as indígenas e as negras, fazendo com que daí emergam diferentes práticas artísticas híbridas e diaspóricas de diálogo com o mundo⁷. Subjaz, nesta obra, um prenúncio em eco delas. Estas linguagens *subalternas* são uma forma de afirmação, mas também de entendimento, de reivindicação de um espaço e de um tempo. E é isto que a arte faz. Através das imagens e dos sons, do material e do simbólico, a arte cria narrativas e constrói paisagens ubíquas que demarcam um período temporal e uma viragem social. Também os ensaios que Maria Lúcia Bueno nos apresenta são brechas entre o real vivido e o real imaginado na senda de Walter Benjamin⁸.

¹ BUENO, M. L. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/Fapesp, 2001.

² MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

³ BAKHIME, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 2001.

⁴ ADORNO, T. W. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

⁵ ELIAS, N. *Teoria simbólica*. Oeiras: Celt Editora, 1994

⁶ ORTIZ, J. M. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

⁷ BUENO, M. L. *Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas*. *Revista de Ciências Sociais (Universidade Federal do Ceará-UFC)*, v. 41, n. 1, p.27-47. 2010.

⁸ BENJAMIN, W. *A modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

Neste horizonte, as modernidades dos olhares face às artes visuais podem emergir como o resultado de uma multiplicidade de processos de autonomização dos artistas face à arte, às instituições e ao mundo, mas também da autonomização do saber prático e criativo face ao saber acadêmico *featuring* Bourdieu⁹. Compreender a inserção da arte na modernidade-mundo, implica reconhecer que nem todos os aspetos da vida podem ser categorizados e fechados em caixas¹⁰. É exatamente nesta linha de pensamento que este livro nos vem abrir horizontes, pois vem-nos providenciar novos olhares de perspetivar as artes, os tempos e os espaços ao longo da temporalidade, no seu sentido lato. A ideia de modernidade-mundo para que nos encaminha este livro – bebida como voracidade em Renato Ortiz¹¹ –, é apontada como uma forma de unir todos os olhares sobre as artes, isto é, entre o próximo e o distante, entre o local e o global, entre o formal e o informal.

Desde os primórdios do tempo que a arte, bem como a produção de conteúdos artísticos nas suas mais diversas formas, é tida como um indicativo da presença humana no mundo. Marcas que demarcam. Trata-se de uma forma de apropriação dos diversos espaços sociais, culturais e urbanos da vida quotidiana e, mais do que uma apropriação, podemos mesmo afirmar que estes conteúdos artísticos se revestem de uma forte componente simbólica e intersubjetiva¹². Aliás, já Platão procurou impor às artes uma expressão palpável, isto é, um reconhecimento das mesmas enquanto dimensão material e imaterial da cultura humana¹³, bem como Aristóteles procurou apresentar – como ato consumado – a universalidade e a dimensão simbólica profunda dos fenómenos e manifestações estéticas.

É muito interessante perceber que a autora teima em fazer notar que além dos nossos olhares, também o olhar do artista não é produzido unicamente por modelos estabelecidos, indo muito além daquilo que é visível ao olhar comum. Partindo deste pressuposto, Bourdieu¹⁴ referia que a arte de execução é muito mais do que uma arte de criação, ou seja, fazer arte é muito mais do que criar arte e, claro está, compreender a arte dentro do contexto da modernidade-mundo¹⁵ de Renato Ortiz é muito mais do que apenas vê-la. Aquilo que afirmamos é que cada vez mais se diluem as fronteiras entre arte e vida, no sentido em que uma não existe sem outra. É preciso viver para criar, tal como é necessário criar para (sobre)viver.

As proximidades de Maria Lúcia com Baudelaire¹⁶ são surpreendentes. Tudo aquilo que vemos, usamos, ouvimos e tocamos é arte, visto que advém de um longo e complexo processo de inspirações, de modos de fazer e formas de viver. Baudelaire vê o artista moderno como um *flâneur*

⁹ BOURDIEU, P. *As regras da arte*, Lisboa: Editorial Presença, 1996.

¹⁰ SCHÜTZ, A. *Collected papers. IV*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1996.

¹¹ ORTIZ, R. *O próximo e o distante*: Japão e modernidade-mundo. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.182-183.

¹² PAIS, J. M. *Sociologia da vida quotidiana*: teorias, métodos e estudos de caso. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

¹³ DUARTE, Rodrigo A. P. Arte e modernidade. *Psicologia*: Ciência e Profissão, v. 14, n. 1-3, p.1-4, 1994.

¹⁴ BORDIEU, P. *Meditações pascalianas*, Oeiras: Celta Editora, 1998.

¹⁵ ORTIZ, R. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

¹⁶ BAUDELAIRE, C. *O spleen de Paris*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

que deambula pelas multidões apressadas, sendo aqui que os mundos se cruzam e convergem. Pensando na constante mudança do mundo da vida e do mundo da arte, refere – justamente – a necessidade de – por vezes – ser preciso morrer para se viver¹⁷. Então, para que a arte continue a emergir é preciso que outras artes morram para que estas possam ser reinventadas e, é também dentro deste processo de renascimento e de mudança que a memória dos atores sociais emerge enquanto meio de perpetuar os trânsitos culturais e artísticos de outrora, para, posteriormente, nos compreendermos na pluralidade dos *agoras* e dos *amanhãs*. E aí Maria Lúcia Bueno é insigne.

O que entende a autora por agora? E por amanhã? Mais, se pensarmos de forma fincada, verificamos que é praticamente impossível definir a arte e escrever sobre ela, sem, antes de mais, tocar numa série de outros elementos. Será que a arte, como a conhecíamos no século passado, terá um fim? Quais serão as novas artes? Na verdade, Simmel¹⁸ refere que as mudanças na moda não são aleatórias, tal como não o são no campo artístico. Estas resultam de um conjunto de avanços e de recuos que são feitos entre as sociedades e os atores sociais que, essencialmente, pautam os ritmos da vida moderna e as expressões que dele resultam¹⁹. Deste modo, a arte torna-se desterritorializada, possui a capacidade de diluir fronteiras, é híbrida e moldável, basta termos como exemplo o *rock'n'roll* que atravessou gerações, reinventando-se e dando resposta à evolução do mundo e da indústria²⁰. Por certo que este livro, tal como o *rock'n'roll*, as danças de salão ou o *jazz* que atravessaram gerações, mundos e visões, também irá atravessar gerações e irá servir de base para, no *amanhã*, compreendermos o papel da arte na modernidade-mundo sempre instável, transitória, vertiginosa e volátil. Tudo feito de acasos não acasos para um conhecimento sociológico sensível sobre as artes e a cultura numa modernidade-mundo-mudança.

Paula Guerra

Porto, Portugal, Outubro de 2020

¹⁷ MELO, A. *Globalização cultural*. Lisboa: Quimera, 2002.

¹⁸ SIMMEL, G. *El individuo y la libertad: Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Editorial Península, 2001.

¹⁹ BUENO, M. L.; CAMARGO, L. O. (eds.), *Cultura e consumo: Estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2008.

²⁰ GUERRA, P. E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, v. 13, n. 1, p. 195-213, 1998.

INTRODUÇÃO

Este volume reúne uma seleção de textos produzidos nos últimos 30 anos, entre 1991 e 2020, como traço comum de refletirem sobre as artes visuais e a cultura, tendo como ponto de partida a sua condição “mundializada”. A questão da mundialização permeia os escritos de modo geral, independentemente da temática. Arte, moda, arquitetura, gastronomia – são muitos os temas, mas a preocupação é a mesma. Estou sempre tentando entender o mundo em que vivemos, no qual as fronteiras passam por constantes alterações, aproximando ou afastando pessoas, imagens, pensamentos, objetos, experiências, em suma, afetando constantemente nossas vidas e nossos olhares, que não encontram repouso neste redemoinho infinito que nos envolve. O que pesou na escolha dos artigos foi o fato de todos eles representarem, de alguma forma, certa linha evolutiva de um olhar construído sobre os temas e objetos estudados. Ou seja, cada ensaio, artigo ou resenha tem um significado particular, uma vez que todos estão relacionados com momentos de transformação, com pequenas mudanças de perspectivas, que tiveram impactos importantes para a evolução dos trabalhos subsequentes, afetando a maneira de ver o mundo e de construir os objetos de estudo. Por essa razão, organizá-los a partir da linha tempo, dos mais antigos aos mais recentes, foi uma decisão relevante.

ARTE, CULTURA E MODERNIDADE

Na modernidade, a cultura artística adquire uma nova conotação que implica a transformação dos próprios conceitos de arte e cultura. Esta experiência radical, que se encontra relacionada com a emergência da economia capitalista, do processo de modernização e da modernidade urbana, se expressa, de alguma maneira, em todas as análises desta publicação.

A emergência das metrópoles e da cultura urbana completa a erosão do modelo artístico artificial imposto pela Academia. No começo, os pintores saíam para a natureza, como Cézanne, a fim de liberar a visão das fórmulas, estimulando os instintos e as sensações de arte que guardavam em seu interior, para com elas construir um novo olhar. No fluxo da multidão metropolitana, o artista se transformava em um *flâneur*, como Charles Baudelaire, atrás de novos motivos para seu trabalho. Nelson Brissac Peixoto¹, discorrendo sobre as obras de Ernst Bloch e Walter Benjamin, observa:

[...] formadas sobre aforismos, lembranças e imagens oníricas, impressões suscitadas pela vida em meio às mercadorias e aos edifícios, pelo movimento e o colorido da metrópole.

¹ Nelson Brissac Peixoto, *A Sedução da Barbárie – o marxismo na modernidade*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 136/137.

Retomam a percepção do homem moderno: o olhar dispersivo de quem anda pelas ruas iluminadas e vai ao cinema. [...] Os objetos são para Benjamin sinais ocultos, que devemos revelar através dos encontros ao acaso, das analogias engendradas pelas imagens e fragmentos. Bloch reúne instantes em que se quebram os hábitos, em que se mostra o inesperado, 'o outro lado das coisas'. Apreendê-las, como ao insólito, implica tomá-las como traços, 'rastros'. [...] Não se tem um sistema lógico e discursivo. Neste "pensamento em forma de ruas" idéias se sucedem como em vitrines. Os textos permanecem em estado fragmentário, inacabados, em ruínas.

Enquanto o conhecimento intelectual da experiência da modernidade tendia a reproduzir seu caráter fragmentário, o olhar do pintor tentava penetrar no interior de seus nexos, desvendar sua imagem. Os artistas plásticos procuraram elaborar roteiros, cercando-se de bússolas que os auxiliassem na construção de uma obra como leitura coerente do novo universo – mesmo que parcial e datada. Nascia uma cultura visual moderna – produto da observação vivenciada da realidade onde o observador estava mergulhado – alimentada por experiências visuais realizadas por outros artistas. Nos ensaios aqui reunidos, segue-se o desenvolvimento e a consolidação da modernidade no decorrer dos séculos XIX, XX e início do XXI, através das matrizes – referências artísticas e não artísticas, tradicionais e modernas – a que diferentes artistas e produtores culturais recorreram como ponto de partida para elaboração de suas obras.

A modernidade do olhar nas artes visuais foi resultado do processo de autonomização dos artistas em relação aos modelos instituídos, que conduziam a visão e determinavam a produção². Segundo Kirk Varnedoe³, o desprezo às regras gerou uma nova condição, a arte moderna. O novo que emerge da obra dos modernos nasceu da capacidade de cada artista para descobrir combinações e arranjos inusitados no usual. De reconsiderar a massa de possibilidades que lhe ofereciam as tradições existentes, fundadas em leituras pessoais, criando novas opções de abordagem e construção visual. A realidade se apresentava fragmentada, a quebra das normas e padrões tradicionais rompeu a harmonia da unidade dominante dando lugar a uma desordem social provocada pela emergência da pluralidade. Foi o choque da ruptura que provocou o aparecimento das primeiras reações artísticas nas metrópoles europeias. O artista plástico moderno deslocou o eixo de orientação da sociedade para o seu interior. Fundado em seu próprio centro, a partir do espaço físico e social que o envolve, produz uma concepção visual particular, parcial, mas coerente com o mundo em que habita. Como observou Merleau-Ponty⁴, "o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas sua vidência".

Nas sociedades de tradição emergente, como as do continente americano, acentuavam-se a predisposição ao novo e a busca de um caminho pessoal. Muitos artistas, dominados por essa inquietação, não sabiam como canalizá-la para a produção. Pairava entre os pioneiros um

² Maria Lucia Bueno Coelho de Paula, "A modernidade do olhar nas artes plásticas" *Cultura Vozes*, n. 1, jan.-fev. 1995, v. 89.

³ Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles. En quoi l'art moderne est-il moderne?* Paris: Adam Biro, 1990, p. 22.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, "O Olho e o Espírito", Merleau-Ponty, (Os Pensadores), São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 91.

desconhecimento dos passos necessários para completar o itinerário da viagem interior. As escolas não ajudavam, reproduzindo fórmulas antiquadas. Sabia-se que em metrópoles europeias, como Berlim e Paris, havia uma nova arte em gestação. Os artistas começaram a viajar para Paris – que para os americanos tinha uma magia especial – à procura do seu caminho. Os mais ousados se frustraram, pois a resposta não se encontrava nas escolas. Muitos, como Edward Hopper, Tarsila do Amaral e Milton Dacosta, voltaram sem grandes transformações, descobrindo o caminho da modernidade, mais tarde, a partir de vivências e experiências americanas. Outros, como Mary Cassatt e Diego Rivera, ficaram por ali flanando e encerraram sua busca diante de uma vitrine. No mundo moderno, é o mercado que se transforma no espaço de revelação dos frutos da sua criação.

A PROBLEMÁTICA

A problemática das reflexões insere-se no âmbito da sociologia da cultura e está relacionada com o desenvolvimento das culturas específicas e das identidades culturais no contexto da modernidade-mundo. Nossa hipótese é que a modernidade que se internacionaliza com o capitalismo a partir do século XIX, tendo como principal expressão a cultura urbana, é incorporada pelo Brasil e por muitos países americanos em duas etapas que correspondem a períodos históricos distintos. A primeira, até a Segunda Guerra Mundial, é liderada pelas elites oligárquicas e está ligada à implantação da vida moderna, tendo por base o sistema de transporte, caracterizando-se pela importação de instituições, produtos e modos de vida dos europeus. Na segunda etapa, conduzida pelo sistema de comunicações, o país, operando a partir de matrizes internacionais, constrói um universo cultural e uma sociedade de consumo em sintonia com a mundialização, mas apresentando uma valorização crescente das referências locais. Trabalhos anteriores que realizamos em torno da telenovela e do mercado de arte brasileiro confirmam essa tese. A moda, antes associada às elites econômicas e ao consumo de luxo, estende-se para a esfera dos segmentos médios e populares. Na nova dinâmica, a relação entre arte, moda e indústria cultural – domínios estratégicos de construção das identidades no mundo globalizado – assume um papel preponderante. Um objetivo comum aos artigos desta publicação é a preocupação em desvendar os mecanismos correntes no processo de mundialização da cultura, suas articulações locais e globais, considerando as configurações específicas que assumem em diferentes contextos nacionais, em função de repertórios culturais diferenciados e histórias particulares.

Modernidade-mundo é um conceito extraído da sociologia de Renato Ortiz, para quem essa condição

[...] surge como uma dimensão que aproxima certos modos de vida (não todos), incluindo-os como parte de uma territorialidade que escapa à geografia das nações. Neste caso as múltiplas modernidades já não seriam apenas uma versão historicizada de uma mesma

matriz, a ela se agrega uma tendência integradora que desterritorializa certos “itens” para agrupá-los enquanto unidades mundializadas.⁵ (ORTIZ, 2000, p. 183).

Embora o conceito não se encontre explicitado em todos os textos publicados, a ideia de modernidade-mundo está subjacente a todas as reflexões e se pode apontá-la como o elemento de ligação que confere unicidade e coerência às reflexões aqui reunidas.

É importante enfatizar que o conflito entre centros hegemônicos e outros espaços na modernidade-mundo é inerente a esse contexto ou condição e provavelmente nunca será solucionado. A centralidade e a hegemonia que se constituíram na esfera da cultura e das artes sob essa condição são arbitrárias, estando sempre sujeitas a reescrituras e transformações radicais. Os estudos sobre gênero e as questões neocoloniais, por exemplo, vêm desempenhando um papel fundamental nos últimos anos com relação à crítica de cânones estabelecidos e à reformulação de aspectos da história, assim como dos processos de legitimação vigentes no universo da cultura e da arte nos últimos séculos. Essa tensão transparece com maior ou menor intensidade em todos os artigos, uma vez que todas as definições de legitimidade são sempre provisórias, ocorrendo a partir de equilíbrios instáveis, sujeitos a reformulações.

SOBRE OS ARTIGOS

Os artigos passaram por revisões textuais e eventualmente incorporaram passagens que haviam sido excluídas em publicações anteriores. Mas, fora isso, foram feitas pouquíssimas alterações.

Os dois primeiros estudos reunidos nesta coletânea traçam uma reflexão sobre a modernidade-mundo, analisando suas repercussões na produção dos artistas modernos. Foram extraídos, respectivamente, de capítulos de minha dissertação de mestrado e de minha tese de doutorado. Ambos foram publicados nos anos 1990 como ensaios autônomos – o primeiro, na revista *Cultura Vozes* e o segundo, na *Revista de História da Arte e Arqueologia* do IFCH-UNICAMP⁶. O artigo sobre a *Pop Art* traz a mesma problemática para um contexto mais recente. A resenha em torno da arte no final do século XX faz um balanço sobre a situação das artes no final do milênio, tendo por base os escritos de alguns dos principais intelectuais contemporâneos (Octavio Paz, Arthur Danto, Andreas Huyssen, Hal Foster, entre outros).

Os artigos seguintes se detêm sobre a questão considerada a partir de estudos específicos. Um recorte escolhido foram os embates que autores de obras pessoais e anticonvencionais – como os artistas Cícero Dias e Milton Dacosta, e o designer de moda Charles James – enfrentaram para sobreviver em mundos da arte e mundos da moda estabelecidos. O texto em torno da moda e das danças de salão destaca as influências da cultura “mundializada” por meio da circulação de gêneros

⁵ Renato Ortiz, *O próximo e o distante. Japão e modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 182-183.

⁶ Consultar as Referências das publicações no final do volume.

populares afro-americanos, como o tango, que se converteram em tendências de moda na alta-costura parisiense nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial.

Por fim, considerando o equilíbrio estabelecido entre a penetração da cultura gastronômica, em âmbitos os mais distantes e diversos entre si, a proposta do último ensaio é pensar como a consolidação de um mercado e um campo mundial de gastronomia encontram-se na contrapartida de exercícios contínuos de afirmação de localidades e identidades particulares.

I A MODERNIDADE DO OLHAR NAS ARTES PLÁSTICAS

A AUTONOMIZAÇÃO DO OLHAR

O advento da modernidade nas artes plásticas foi assinalado pelo movimento de autonomização operado pelo olhar do artista. Na França, na segunda metade do século XIX, a partir de Manet e dos impressionistas, iniciou-se um processo de liberação do olhar do pintor. O fenômeno, anunciado na obra dos românticos, se consolidou definitivamente na produção pictórica dos pós-impressionistas – Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec e Cézanne. Inaugurou-se, então, uma nova tradição nas artes plásticas, em que toda reflexão passou a fluir da experiência da visão do artista e não mais de modelos pré-estabelecidos, exteriores a ela. A afirmação da soberania do olhar do produtor artístico fundou-se na ruptura com todas as instâncias que até então o haviam aprisionado. Rompeu-se, dessa forma, o compromisso com a função representativa das artes plásticas, com o modelo acadêmico que regia essa representação e com a tradição visual europeia que determinava esse modelo.

A emancipação do papel de representação esteve também intimamente vinculada com a modernização da sociedade, mais especificamente com o aparecimento da fotografia. Desde então, os fotógrafos passaram a desempenhar essa função – que os pintores acumulavam – liberando-os para se entregarem inteiramente à tarefa de conceber o mundo visualmente.

Toda representação artística até o século XIX estava em conformidade com as normas estabelecidas pela Academia. Sob essa instituição, o olhar do artista, quando não era inteiramente conduzido pelo modelo vigente, se exercia dentro dos limites por ele estabelecidos. O modelo acadêmico estava comprometido com uma representação oficial da realidade, elaborada em concordância com a visão de mundo dos grupos dominantes (a aristocracia cortesã e a alta burguesia). Essa produção institucional se revestia de um caráter mais literário em que o aspecto formal da obra estava subordinado à temática a ser considerada. De acordo com Pierre Bourdieu⁷, a arte acadêmica era muito mais uma arte de execução do que uma arte de criação. Estava a serviço não apenas de uma representação, mas de um ideal estético a ser cumprido. Com a modernidade, desaparece esse caráter – apagam-se as fronteiras entre arte e vida e o artista se constitui como tal em decorrência de uma necessidade interior⁸. O pintor acadêmico não pode ser designado, nem como o artífice

⁷ Pierre Bourdieu, “A Institucionalização da Anomia”, *Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.

⁸ Octavio Paz, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

que o precedeu e tampouco como o artista que a ele se contrapôs. O pintor acadêmico, detentor de uma carreira bem sucedida, e não de “uma vida digna de ser contada e celebrada”⁹, notabiliza-se, antes de tudo, como mestre. “Formados na imitação dos seus mestres e ocupados em formar mestres à sua própria imagem, eles jamais escaparam completamente à dominação da Escola, cuja necessidade interiorizaram profundamente por meio de disciplinas na aparência puramente técnicas ou estéticas, mas tendo todas por princípio a instituição escolar.”¹⁰

Muito embora a ênfase recaísse sobre o aspecto literário da obra, havia também normas de cunho estético, extraídas da tradição renascentista italiana, que orientaram a produção pictórica até o século XIX. Perspectivas como a estética do acabado ou a concepção de espaço e simetria da Renascença adquiriram a configuração de leis que conduziam a atividade artística a se manter nos limites estabelecidos da reprodução do padrão convencional. O gosto pelas viagens e pelo bizarro, manifestado pelos românticos, já revelava indícios da procura de um caminho diverso do da tradição visual europeia. A partir de então, o impulso em busca de novas referências se acentuou. Gauguin partiu para os Mares do Sul, Van Gogh e os impressionistas se voltaram para a arte japonesa, enquanto os pintores modernos do início do século XX se debruçaram sobre a pintura primitiva e a arte negra. Sob essas aproximações, havia muito mais do que uma atração pelo exótico. Elas exprimiam uma necessidade de libertação da conserva da cultura visual institucionalizada que mantinha cativo o olhar do artista europeu. Otávio Paz observa que “a partir dos românticos, o Ocidente se reconhece numa tradição diferente da de Roma, e essa tradição não é mais una, mas múltipla”.¹¹

Análogo foi o procedimento dos naturalistas da Escola de Barbizon e, mais tarde, dos impressionistas e pós-impressionistas ao se afastarem dos museus e dos velhos mestres e se voltarem para a natureza como um recurso para libertar o olhar. A pintura acadêmica, até então, tinha sido uma pintura de ambiente fechado, de ateliê. O artista fazia uso de seus conhecimentos literários e da sua formação escolar acumulada e, dentro desses limites, exercia sua imaginação. Era a imaginação que produzia a obra e não a visão. Movido pela preocupação de resgatar essa experiência pessoal do olhar, Cézanne aconselhava os jovens pintores a se afastarem do Louvre, pois “depois de ver os grandes mestres que lá repousam, é preciso sair depressa e vivificar em si mesmo, em contato com a natureza, os instintos, as sensações de arte que residem em nós”¹². Para ele, “o Louvre é o livro em que aprendemos a ler. No entanto, não nos devemos contentar em reter as belas fórmulas de nossos ilustres predecessores. Saiamos para estudar a bela natureza. Tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão.”¹³

⁹ Pierre Bourdieu, op. cit., p. 260.

¹⁰ Pierre Bourdieu, op. cit., p. 261.

¹¹ Octavio Paz, op. cit., p.88.

¹² Trecho de carta de Paul Cézanne a Charles Camoin (13/9/1903), reproduzido em H. B. Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

¹³ Trecho de carta de Cézanne a Émile Bernard (1905), reproduzido em H.B.Chipp, op. cit. p. 18.

O que ele condenava não eram as lições da cultura pictórica ocidental em si, mas a prática de submeter o processo criativo a essa tradição – quando ela é que deveria ser utilizada a serviço dele. As técnicas de perspectiva do Renascimento “só eram falsas se pretendessem encerrar a investigação e a história da pintura, fundar uma pintura exata e infalível.”¹⁴ A pintura discorre a respeito do universo material habitado pelo artista, por essa razão ela se constrói sempre na contemporaneidade. “A visão é um pensamento condicionado; nasce por ocasião daquilo que sucede no corpo, é excitada a pensar por ele”¹⁵. “Há um minuto de mundo que passa”, dizia Cézanne, “é preciso pintá-lo em sua realidade”¹⁶.

Na raiz desse movimento de emancipação dos mestres e das referências artísticas tradicionais, estava o reconhecimento da orfandade do artista. O artista moderno começa e termina nele mesmo: não tem pai nem deixa descendentes. Citando Baudelaire, ele “só é responsável por si mesmo e mais ninguém. Ele doa aos séculos vindouros somente suas próprias obras; só é fiador de si mesmo. Morre sem descendência. É o seu próprio rei, o seu próprio sacerdote e o seu próprio Deus”¹⁷. Os artistas rejeitaram a Academia em função de um apelo mais amplo: estabelecer uma nova ordem estética fundada na desestabilização e na negação do “poema pai”. A rebelião visava à destruição do modelo que até então havia possibilitado a realização dos seus trabalhos. A partir dessa ocasião, remetem-se apenas a si próprios, não mais à tradição. É o fim das Escolas e o início dos movimentos. “As escolas tinham sido estáticas e clássicas; os movimentos foram dinâmicos e românticos. Enquanto a Escola pressupõe discípulos consagrados a um fim transcendental, os seguidores de um movimento sempre trabalham em termos de um objetivo que é imanente ao próprio movimento”¹⁸. Herbert Read, a propósito dos pós-impressionistas e dos modernos do início do século, observa que eles se reuniam em grupos muito mais em função de razões de ordem prática do que ideológicas. “Encontram-se num mundo que é hostil a qualquer espécie de originalidade, em condições em que as portas só podem ser abertas, ou verbas obtidas, por ação conjunta. [...] Com a conquista da independência econômica, a individualidade de cada membro do grupo certamente se afirma e a unidade dissolve-se. A vida média de tais grupos não excede os quatro ou cinco anos”¹⁹. O isolamento e o recolhimento foram traços característicos dos primeiros modernos: Van Gogh isolou-se em Arles, Gauguin se retirou para o Taiti, Cézanne se refugiou em Aix-en-Provence e Lautrec encontrou a solidão no ambiente marginal dos bêbados e dos artistas de cabarés de Montmartre.

Para Bourdieu, a ampliação da população de produtores artísticos em um novo contexto social foi o que revelou a inoperância e o anacronismo de um sistema restrito como o acadêmico, criando condições para a emergência e a consolidação dos núcleos artísticos independentes. O

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, “O Olho e o Espírito”, *Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril, 1980, p. 98.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 98.

¹⁶ Citado Merleau-Ponty, “A dúvida de Cézanne”, op. cit. p. 119.

¹⁷ Citado em Herbert Read, *História da Pintura Moderna*, São Paulo, Círculo do Livro, 1974.

¹⁸ Frederick Karl, *O moderno e o modernismo - a soberania do artista (1885-1925)*, Rio de Janeiro, Imago, 1985, p. 42.

¹⁹ Herbert Read, op. cit., p. 50.

ensino institucional, primado da disciplina e do autoritarismo, tinha apenas condições de atender um número limitado de aspirantes a artistas. No século XIX, os que seguiam ainda essa orientação eram, na sua maior parte, integrantes de famílias de acadêmicos tradicionais. Por não possuírem temperamento para se submeter a esse esquema rigoroso, foi que os “filhos de família”, como Géricault, Delacroix, Degas, Gustave Moreau ou Manet, evitaram sistematicamente a carreira acadêmica²⁰. E foi em decorrência desse contexto que se constituiu um meio artístico de figuras individuais, vivendo de acordo com suas próprias regras, fora da história e da tradição, como uma sociedade dentro da sociedade. Em torno do novo segmento, posteriormente, organizou-se um campo de artes plásticas autônomo.

Esse processo de autonomização também se verificou em outras esferas da produção artística. Com a modernidade, as artes plásticas, a música e a literatura, embora operando com questões análogas, referentes ao homem contemporâneo, tenderam a percorrer caminhos separados. O cubismo, o suprematismo, o fauvismo, o *action-painting* foram expressões essencialmente visuais que não encontraram correspondência fora desse universo. Todavia, podemos citar algumas exceções como as do dadaísmo e do surrealismo e suas tentativas de somar esforços, atuando dentro de uma perspectiva mais ampla.

DESVENDANDO A NATUREZA E O ESPAÇO

A partir da modernidade, a reflexão plástica, liberada de sua função narrativa, passa a ser de ordem puramente visual – flui apenas do movimento do olhar. Desde os impressionistas, o artista plástico tem estado confinado nos limites de sua própria linguagem, reportando-se exclusivamente ao seu logos particular feito de linhas, volumes, cores e massas. Pensa com o olho, e a natureza se transforma na matéria-prima de sua elaboração intelectual. Por natureza compreende-se todo o ambiente material que envolve o produtor. Ela pode abarcar desde o universo, cujo sistema serviu como motivo para Calder construir seus móveis: “[...] a ideia de corpos soltos flutuando no espaço, de diferentes tamanhos e densidades, talvez de cores e temperaturas diferentes, cercados e entremeados por tufo gasosos, alguns em repouso, enquanto outros se mexem de maneiras peculiares, me parecia a fonte ideal da forma”²¹. Mas também pode estar condensada nos seixos, que forneceram a Henry Moore a forma de algumas de suas esculturas: “Dos milhões de seixos que encontrei ao caminhar pela praia, vi com interesse apenas aqueles que se harmonizavam com a forma pela qual me interessava no momento. Algo acontece se eu me sentar e examinar um punhado deles, um a um. Posso, então, ampliar minha experiência da forma. Há formas universais às quais todos estão subconscientemente condicionados e às quais reagem se o seu controle consciente não os bloquear”²².

²⁰ Conforme Pierre Bourdieu, op.cit., p. 261.

²¹ Alexander Calder (depoimento), Simpósio “Que significa a arte abstrata para mim”, 1951, reproduzido em H. B. Chipp, op. cit., p. 571.

²² Henry Moore, “O escultor fala”, 1937, reproduzido em H. B. Chipp, op. cit., p. 606.

Para Max Ernst, a natureza se revelou a partir das páginas de um catálogo: “Num dia chuvoso de 1919, achando-me numa cidadezinha às margens do Reno, fui atingido pela obsessão que exerciam sobre o meu olhar irritado as páginas de um catálogo ilustrado onde figuravam objetos destinados à demonstração antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica e paleontológica. Reunidos ali, encontrei elementos de figuração tão distantes que o próprio absurdo dessa reunião provocou em mim uma súbita intensificação das faculdades visionárias e fez nascer uma sucessão alucinante de imagens contraditórias, imagens duplas, triplas e múltiplas que se sobrepunham umas às outras com a persistência e a rapidez próprias das recordações amorosas e das visões do meio sono.”²³ Para Elaine de Kooning a natureza englobava a própria produção artística: “A natureza poderia ser definida como qualquer coisa que se apresenta como fato – o que inclui todas as artes, exceto a nossa. [...] A natureza não imita a arte; devora-a. Se não quisermos pintar natureza-morta, uma paisagem ou uma figura agora, podemos pintar um Albers, um Rothko ou um Kline. Todos eles são fenômenos visuais igualmente reais do mundo que nos cerca. Ou seja, há um ponto no qual toda obra deixa de ser uma criação humana para tornar-se ambiente – ou natureza”²⁴.

A arte não reproduz a natureza. O que emerge da obra não é a realidade material em si, mas aquilo que o olho do artista extrai dela. A relação espacial vem a ser um elemento preponderante nessa experiência ao estabelecer limites para o exercício da autonomização do olhar. Uma vez que habita o espaço onde exerce sua visão, o artista não o apreende de fora, vive-o em seu interior – é impregnado por ele. “Estou passeando na floresta de Fontainebleau. Tenho uma indigestão de verde. É preciso esvaziar essa sensação num quadro. O verde aí predomina. O pintor pinta para descarregar suas sensações e visões” (Picasso)²⁵. Operando a um nível pré-reflexivo, a produção artística acaba deixando transparecer, muitas vezes involuntariamente, a especificidade plástica do espaço em que foi concebida: “Nos meus quadros de Dinard e de Pourville, exprimi mais ou menos a mesma visão. No entanto, você observou por si mesmo como são diferentes as atmosferas dos quadros feitos na Bretanha e na Normandia, já que reconheceu a luz das falésias de Dieppe. Não copieei essa luz, não lhe prestei uma atenção especial. Fui simplesmente banhado por ela; meus olhos a tinham visto e meu subconsciente registrou a sua visão; minha mão fixou as sensações que experimentei” (Picasso)²⁶. Uma vez que o espaço não é neutro, mas carregado de história, as tendências plásticas, à sua maneira, trazem essa marca. Malevitch observou como a arte do cubismo e do suprematismo esteve afinada com a atmosfera tensa do meio industrial: “Sua existência depende deste meio, assim como a existência da cultura de Cézanne dependia do meio da ‘província’. [...] Os novos movimentos artísticos só podem existir em uma sociedade que

²³ Max Ernst, “Qual é o mecanismo da colagem?”, 1955, reproduzido em H.B.Chipp, op.cit., p. 432.

²⁴ Elaine de Kooning, “Motivo: o que, como ou quem?”, 1955, H. B. Chipp, op. cit., p. 580.

²⁵ Pablo Picasso, “Conversação”, 1935, H. B. Chipp, op.cit., p. 274.

²⁶ Pablo Picasso, op.cit., p. 274.

assimilou o ritmo da cidade grande, o elemento metálico da indústria. Não pode haver futurismo onde a sociedade ainda preserva um tipo de vida idílico, rural”²⁷. A transformação do espaço urbano, integrada à evolução tecnológica, introduz novas perspectivas visuais que conduzem o artista moderno a um constante redimensionamento do seu olhar para poder desvendá-las. É essa questão que preocupa Arshile Gorky quando ele reflete sobre a nova plasticidade que se impõe a partir da vida na Nova Iorque contemporânea: “[...] os olhos dos homens passaram a ter uma nova visão de voo. A ilha de Manhattan, com todos os seus arranha-céus, quando vista de um avião a oito mil metros de altura, torna-se um simples mapa geográfico, uma superfície plana de suas dimensões. Esta nova percepção simplifica as formas e as figuras dos objetos da terra. A espessura dos objetos desaparece, permanecendo apenas o espaço ocupado por eles. Tal simplificação elimina todos os detalhes de decoração e deixa o artista com um tipo de limitação que se constitui num estilo, numa invenção plástica peculiar à nossa época. Como poderia eu trazer este novo conceito para os meus murais?”²⁸

Assim, a obra plástica não discorre a respeito do universo visível, mas torna-se visível (Paul Klee). “Já não se trata de falar do espaço e da luz, e sim de fazer falarem o espaço e a luz que aí estão”²⁹. É função do artista, como assinalaram Rothko e Gottlieb: “[...] fazer com que o espectador veja o mundo segundo a nossa ótica, e não segundo a dele”³⁰. A tarefa que se impõe é de criar uma ótica própria. No instante em que a visão se torna gesto, dirá Cézanne, o pintor “pensa com a pintura”³¹. Por essa razão, as artes plásticas só podem ser compreendidas e apreendidas nos meandros do processo de percepção visual em que tiveram origem. Como salienta Merleau-Ponty, elas são um produto do olho e a ele se dirigem.

Se, por um lado, o artista plástico está inserido em um espaço que o condiciona física e historicamente, todo o seu trabalho está orientado para romper com a forma externa desse espaço, para resgatá-lo em sua profundidade, para atingir sua realidade subjacente. Cézanne já sabia: “aquilo que o cubismo repetirá: que a forma externa – o envoltório – é segunda, é derivada, que ela não é aquilo que faz que uma coisa tome forma, que é preciso quebrar essa concha de espaço, quebrar a comporteira”³². Essa busca de profundidade tanto pode estar norteada pelo desejo de exprimir a emoção e o sentimento que ali estão latentes, quanto pela vontade construtiva de captar a ordem secreta das coisas. De apreendê-las em seu sentido atemporal, no espaço onde elas se integram a partir daquilo que possuem de semelhante³³, ao nível estrutural

²⁷ Kasimir Malevitch, “Introdução à teoria do elemento adicional na pintura”, op.cit., p. 342/343.

²⁸ Arshile Gorky, (descrição de seu mural) “Aviação: as limitações aerodinâmicas e a evolução das formas”, H. B. Chipp, op. cit., p. 540.

²⁹ M. Merleau-Ponty, “O Olho e o Espírito”, op. cit., p. 100.

³⁰ Mark Rothko e Adolf Gottlieb, “Crenças Estéticas”, 1943, H. B. Chipp, op. cit., p. 554.

³¹ M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 101.

³² M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 103.

³³ “O que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é aquilo que para mim é a semelhança: aquilo que me faz descobrir um pouco do mundo exterior.” Alberto Giacometti, citado em Merleau-Ponty, op. cit. p. 90.

que grande parte dos modernos designou como estofa espiritual do universo. Segundo Kandinsky, “o mundo ressoa. Ele é o cosmos das essências que atuam espiritualmente. Assim, a matéria morta é o espírito vivo”^{34 35}.

E é nesse movimento de interiorização, no qual a realidade é profanada para que dela emerja o que jaz oculto, que reside um dos cerne do projeto moderno nas artes plásticas. O artista procura na esfera de sua dimensão estética particular realizar a operação mágica de transformar o mundo³⁶ e promover a integração do homem com o seu universo. Em maior ou menor grau, esse esforço de integração está presente na produção artística realizada a partir do fim do século XIX. Salvador Dalí e muitos dos surrealistas, por exemplo, o expressaram no âmbito do mundo das coisas: “nossa necessidade de participar ativamente na existência dessas coisas e nossa ansiedade de formar um todo com elas evidenciam-se como empaticamente materiais através de nossa súbita consciência de uma nova fome que estamos sofrendo. Ao refletir sobre isso, verificamos repentinamente que não parece suficiente devorarmos as coisas com os nossos olhos, a nossa ansiedade de participar ativa e efetivamente de sua existência nos leva a querer comê-las. [...] o predomínio de coisas comíveis ou susceptíveis de serem ingeridas é revelado à análise de qualquer dos atuais objetos surrealistas”³⁷.

Para outros, o desejo de integração assume um caráter cósmico. Como em Paul Klee: “a arte assemelha-se à Criação. Cada obra de arte é um exemplo, assim como o elemento terrestre é um exemplo do cósmico”³⁸. E também em Robert Motherwell: “[...] mas qualquer que seja a fonte do sentimento de não estarmos casados com o universo, creio que nossa arte é exatamente um esforço para nos casarmos com o universo, para nos unificarmos por meio da união. [...] Se essa sugestão for verdade, então a arte moderna tem um rosto diferente da arte do passado, porque suas funções são um tanto diferentes para o artista de nossa época. Suponho que a arte dos artistas mais antigos e ‘simples’ expressava alguma coisa diferente, um sentimento de já ser uno com o mundo”³⁹.

Ainda dentro dessa perspectiva, o paralelo com a arte primitiva será uma constante. A preocupação pode ser identificada na Rússia do início do século, com Malevitch: “o quadrado suprematista e as formas que dele se originam devem ser equiparados aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em sua combinações, representavam não ornamentos, mas a

³⁴ Wassily Kandinsky, “Sobre a questão da forma”, 1912, H. B. Chipp, op. cit., p. 166.

³⁵ Hans Hofmann, em excertos de suas aulas, adverte que nas artes plásticas a espiritualidade vem a ser “a síntese intelectual e emocional das relações percebidas, racional ou intuitivamente na natureza, a espiritualidade no sentido artístico não se confunde com a de conotação religiosa”. H. B. Chipp, op. cit., p. 546.

³⁶ “Tudo o que esteja ‘firmemente estabelecido’ ou que seja familiar pode ser deslocado e levado a uma nova ordenação (a princípio não familiar). Por que então não seria possível reordenar isto artisticamente?...” Kasimir Malevitch, “o suprematismo”, H. B. Chipp, op.cit., p. 348.

³⁷ Salvador Dalí, “O objeto revelado na experiência surrealista”, 1931, H. B. Chipp, op. cit., p. 430.

³⁸ Paul Klein, “Credo criativo”, 1920, H. B. Chipp, op. cit., p. 187.

³⁹ Robert Motherwell, (Excertos), 1951, H. B. Chipp, op. cit., p. 572.

sensação de ritmo”⁴⁰. Também é notada na Nova Iorque do final da década de 1940, com Barnett Newman: “o artista Kwakiutl que pintava numa pele não se preocupava com as coisas pouco importantes que constituíam as opulentas rivalidades sociais do cenário índio do litoral noroeste dos Estados Unidos, nem, em nome de uma pureza superior, renunciava ao mundo vivo em favor do materialismo sem significado do desenho. A forma abstrata por eles usada, toda a sua linguagem plástica, era dirigida por uma vontade ritual para o entendimento metafísico. [...] era uma coisa viva, veículo de um complexo de pensamentos abstratos, veículo de sentimentos apavorantes que experimentava ante o terror do desconhecido. A forma abstrata era, portanto, real, e não uma ‘abstração formal’ de um fato visual, com sua conotação de natureza já vista. Nem era uma ilusão purista, com sua sobrecarga de verdades pseudocientíficas. [...] Espontânea e oriunda de vários pontos, surgiu durante a guerra uma nova pintura americana que é a contrapartida moderna do impulso artístico primitivo”⁴¹.

Assim, a reflexão puramente visual – através da qual o artista procura compreender o mundo desvendando a natureza – não foi uma invenção da modernidade. Já estava presente na pintura primitiva e, a partir da Renascença, passou a ser um traço característico de todos os pintores e escultores que tinham sua atividade como uma atividade artística. «Vasari conta que Piero di Cosimo costumava ficar sentado a contemplar uma parede na qual as pessoas doentes tinham o hábito de cuspir. Com essas manchas ele formava batalhas equestres, cidades fantásticas e as paisagens mais extraordinárias. Fazia a mesma coisa com as nuvens do céu»⁴². Portanto, “os pintores clássicos foram pintores, embora nenhuma pintura válida consista no mero representar. Malraux indica que a concepção moderna da pintura – como expressão criativa – foi uma novidade muito mais para o público que para os próprios pintores, que sempre a praticaram, mesmo quando não a teorizavam”⁴³. O que há de inédito em relação ao fato é que, a partir da modernidade – liberadas as artes plásticas das atribuições sociais e religiosas que acumulavam –, a reflexão criativa passa a ocupar o centro da produção do artista.

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ANOMIA

O fulcro do processo de autonomização do olhar que assinala o advento da arte moderna não está na afirmação da individualidade em si, mas na eliminação do a priori que se interpõe entre o artista e o exercício de sua visão⁴⁴. Para alcançar esse objetivo, rompe com os modelos que

⁴⁰ Kasimir Malevitch, op. cit., em H. B. Chipp, p. 347.

⁴¹ Barnett Newman, “O quadro ideográfico”, 1947, H. B. Chipp, op. cit., p. 558.

⁴² Max Ernst, “Sobre o frottage”, 1936, H. B. Chipp, p. 434.

⁴³ M. Merleau-Ponty, “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, op. cit., p. 150.

⁴⁴ “A pintura moderna coloca um problema bem diverso do da volta ao indivíduo: o de se saber como comunicar sem recorrer a uma natureza pré-estabelecida e para qual dariam os sentidos de todos nós, como nos instauramos no universal com o que temos de mais específico”. Merleau-Ponty, op. cit., p. 151.

até então haviam conduzido o seu trabalho e, paralelamente, procura, como aponta Paul Klee, “atingir o coração das coisas”, rompendo também com o fato visual dado, com o envoltório da realidade. O fenômeno reflete um movimento de interiorização do conhecimento que afeta não apenas as artes plásticas, mas todo o cenário cultural da segunda metade do século XIX. A crise do Racionalismo, que havia regido o universo europeu até então, foi responsável por essa mudança paradigmática. Abandonam-se as grandes abstrações universalizantes em favor de um retorno ao interior a fim de captar as coisas na totalidade de seu sentido, integrando também o que está subjacente, preservando sua opacidade. Para Merleau-Ponty, a cultura nunca nos fornece “significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido jamais se conclui. O que bem chamamos de verdade, nunca a contemplamos a não ser num contexto de símbolos que datam o nosso saber”⁴⁵.

Essa transformação se caracteriza, como assinala Bourdieu, pela instauração de uma nova ordem: a institucionalização da anomia que se verifica com o fim do monopólio da nomeação. “O universo de produtores de obras de arte, deixando de funcionar como aparelho hierárquico controlado por um corpo, institui-se pouco a pouco como campo de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística: ninguém pode, para o futuro, arvorar-se em detentor absoluto do nomos, mesmo que todos tenham pretensões a tal título. A constituição de um campo é, no verdadeiro sentido, uma institucionalização da anomia. [...] o monoteísmo da nomoteca central cede lugar à pluralidade de cultos concorrentes dos múltiplos deuses incertos”⁴⁶. Estabelece-se, então, o que o autor designa como a institucionalização bem sucedida da ruptura crítica com a instituição.

No plano interno da obra, da construção plástica propriamente dita, a ruptura se revela no processo de não sedimentação da imagem. O mundo visível nunca é apreendido da mesma forma – essa apreensão está sempre se modificando de um artista para outro no decorrer da História. Cada olhar é sempre um olhar renovado, um novo olhar que rompe com o anterior, captando a realidade sob uma outra dimensão. E é nesta tradição de rupturas⁴⁷, conduzidas individualmente pelo olho de cada artista, deflagrada a partir do impressionismo, que podemos inserir todos os movimentos artísticos subsequentes. À medida que se sucedem, esses movimentos se afirmam em contraposição aos anteriores empenhando-se na tarefa de desvendar o mundo, como se o fizessem pela primeira vez. Merleau-Ponty salienta que “a ideia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é destituída de sentido. Mesmo que durasse milhões de anos ainda, para os pintores o mundo, se permanecer mundo, ainda estará por pintar, findará sem ter sido acabado”⁴⁸.

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 143.

⁴⁶ Pierre Bourdieu, op.cit., p. 278.

⁴⁷ Para Octavio Paz, a moderna tradição da ruptura “implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura (...) a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade.” op. cit., p. 17-18.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, “O olho e o espírito”, op. cit., p. 110.

É nesse processo de negação de todas as formulações que a antecedem que reside o potencial crítico da obra de arte: impedindo que a visão se cristalice, ela está sempre buscando resgatar a liberdade do homem por intermédio da libertação do olhar. Assim, as artes plásticas modernas – no âmbito de sua esfera particular – podem ser críticas de sua sociedade e de seu tempo. Marcuse⁴⁹ já assinalou que quanto mais autônoma for a reflexão estética, isto é, quanto mais circunscrita à sua dimensão, mais acentuada será sua carga crítica. A arte caminha ao lado das Revoluções – na medida em que ambas colocam em questão a ordem estabelecida –, mas nunca com elas⁵⁰.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

KARL, F. R. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista (1885-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1985

MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1981.

MERLEAU-PONTY, M. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

READ, H. *História da pintura moderna*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

⁴⁹ Herbert Marcuse, *A dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, 1981.

⁵⁰ Ver Octávio Paz, op. cit.

II DAS VITRINES AO VÍDEO: AS MATRIZES DA ARTE NA MODERNIDADE DE MARY CASSATT A ROBERT LONGO

Em frente então, na rua animada, onde se flana, onde se olha. A claridade das vitrines iluminadas vem de trás das árvores, da praça à qual conduz a avenida, e ela nos convida. O que nos convida na realidade, é toda essa mercadoria soberbamente iluminada por trás do vidro, essa mercadoria à disposição do cliente.

Ernest Bloch

Percorrendo o Boulevard Haussmann, numa tarde de 1874, Mary Cassatt se deparou com um quadro, numa vitrine, que mudou a sua vida. Era um pastel de Edgar Degas, a isca que a levou ao encontro daqueles a quem passou a chamar de seus ‘verdadeiros mestres’: “Admirava Manet, Courbet e Degas. Eu odiava a arte convencional. Eu comecei a viver.”⁵¹ Cassatt encontrou com o impressionismo um novo modo de fazer arte – afinado com o seu jeito de perceber o mundo – que adotou, vindo a tornar-se um deles.

No fluxo da multidão metropolitana, o artista moderno se transformava num *flâneur*, como Charles Baudelaire, atrás de novos motivos para o seu trabalho. Com Baudelaire, a cidade de Paris se torna pela primeira vez objeto e inspiração da poesia lírica. Segundo Walter Benjamin, “essa poesia não é nenhuma arte nacional ou familiar; pelo contrário o olhar do alegórico a perpassar pela cidade é o olhar do estranhamento. [...] A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor. A casa comercial constrói tanto um quanto outro, fazendo com que a *flânerie* se torne útil à venda de mercadorias.”⁵² As casas comerciais aparecem como a última diversão do *flâneur*. Com o *flâneur*, para Benjamin, a intelectualidade finalmente parte para o mercado.

Os artistas, vivendo uma outra condição, elaboravam roteiros, cercando-se de bússolas que os auxiliassem na construção de uma obra que estivesse afinada com o novo universo. A partir do espaço físico e social que os envolvia, passaram a produzir concepções visuais singulares do mundo que habitavam. Nascia uma cultura visual moderna, produto da observação vivenciada da realidade, onde o observador estava mergulhado, e alimentada por experiências visuais realizadas por outros

⁵¹ Mary Cassatt, citada em Aline B. Saarinen, *The Proud Possessors - The live, time and taste of some adventurous american art collectors*, New York, Random House, 1958, p. 18.

⁵² Walter Benjamin, “Paris, capital do século XIX”, *Walter Benjamin* (org, Flávio Kothe), São Paulo, Ática, 1985, p. 39.

artistas. Para Merleau-Ponty, era como se o espírito saísse “pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas sua vidência.”⁵³

Nas sociedades dominadas por tradições emergentes, como as do continente americano, acentuava-se a predisposição ao novo e a busca de um caminho pessoal. Muitos artistas, tomados por essa inquietação, não sabiam como canalizá-la para a produção. Pairava, entre os pioneiros, um desconhecimento dos passos necessários para completar o itinerário da viagem interior. As escolas não ajudavam, reproduzindo fórmulas antiquadas. Sabia-se que em metrópoles europeias como Berlim e Paris havia uma nova arte em gestação. Os artistas começaram a viajar para Paris – que para os americanos tinha uma magia especial – à procura do seu caminho. Os mais ousados se frustraram, pois a resposta não se encontrava nas escolas. Muitos, como Edward Hopper e Tarsila do Amaral, voltaram sem grandes transformações, descobrindo o caminho da modernidade, mais tarde, na América. Outros, como Mary Cassatt e Diego de Rivera, ficaram por ali flanando e encerraram sua busca diante de uma vitrine.

Em 1910, flanando pelas ruas de Paris, Diego de Rivera – um artista com ideias definidas na cabeça, mas à procura de um caminho para concretizá-las – encontrou em outra vitrine a chave da solução para muitos de seus problemas estéticos. A descoberta da pintura de Cézanne, através da vitrine da galeria de Amboise Vollard, foi uma experiência tão profunda que deixou o mexicano em estado de choque:

Comecei a olhar o quadro por volta das onze horas da manhã. Ao meio-dia, Vollard saiu para almoçar, fechando a porta da galeria. Quando voltou, mais ou menos uma hora mais tarde, e encontrou-me ainda mergulhado na contemplação do quadro, lançou-me um olhar feroz. De seu escritório, ele me vigiava, olhando-me de vez em quando. Eu estava tão mal vestido que ele devia estar pensando que eu era um ladrão. Depois, subitamente, Vollard se levantou, pegou outro Cézanne no interior da loja e o colocou na vitrine, no lugar do primeiro. Ao cabo de um instante, ele substituiu a segunda tela por uma terceira. Depois trouxe, sucessivamente, outros três Cézanne. A esta hora, já caía a noite. Vollard acendeu as luzes na vitrine e colocou outro Cézanne. [...] Finalmente ele veio à entrada e gritou: ‘Entenda, eu não tenho mais nada!’ Diego acrescenta que, ao chegar em casa, às duas e meia da madrugada, foi tomado por febre e delírio, devidos, tanto ao frio das ruas de Paris, quanto ao choque dos quadros de Cézanne.⁵⁴

Nos anos 1930, outro americano, Alexander Calder (1898-1976), ia para Paris em busca de uma chave que o auxiliasse na realização do projeto visual que tinha em mente. Formado em engenharia, desenvolveu sua percepção visual num universo estranho para os artistas. Mas a Escola de Engenharia, embora revelasse outra perspectiva do mundo, introduzindo as pessoas numa nova relação espacial, não ajudava os artistas a construírem sonhos visuais. Por essa razão Calder foi para a Europa, atrás daqueles artistas que andavam revolucionando tudo, na esperança de que algum

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, “O Olho e o Espírito”, *Merleau-Ponty, (Os Pensadores)*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 91.

⁵⁴ Diego de Rivera, citado em J. M. G. Le Clézio, *Diego e Frida*, São Paulo, Editora Página Aberta, 1993, p. 15.

deles lhe apresentasse uma fórmula para solucionar suas questões. Seu ritual de passagem foi no interior de uma vitrine privada, o ateliê de Piet Mondrian:

Meu ingresso no campo da arte abstrata resultou de uma visita ao estúdio de Piet Mondrian, em Paris, em 1930. Fiquei particularmente impressionado com alguns retângulos de cor que ele havia pregado na parede, com um padrão ao seu estilo. Disse-lhe que gostaria de fazer aqueles desenhos oscilarem – ele levantou objeções. Fui para casa e tentei pintar de maneira abstrata - mas em duas semanas tinha voltado ao material plástico.

Creio que naquela época, e praticamente desde então, o senso subjacente da forma em meu trabalho foi o sistema do universo, ou parte dele. Trata-se de um modelo bastante grande para servir de ponto de partida.

O que quero dizer é que a ideia de corpos soltos flutuando no espaço, de diferentes tamanhos e densidades, talvez de cores e temperaturas diferentes, cercados e entremeados por tufo gasosos, alguns em repouso, enquanto outros se mexem de maneiras peculiares, me parecia a fonte ideal da forma.⁵⁵

Após 1945, a fama do modernismo europeu se espalhou pelos círculos artísticos avançados nas Américas, Oceania, norte da África e Península Ibérica. Formou-se um mito de que o mapa da mina, que possibilitava a realização da nova produção artística, estava na Europa, como se fosse um novo modelo acadêmico. Muitos artistas que já vinham desenvolvendo uma problemática, mas ainda inseguros, mergulharam na ilusão. A viagem para a Europa deslocou-os de suas incursões particulares, transformando-os temporariamente em reprodutores de visões consagradas. O caso de alguns brasileiros é exemplar:

[...] Havia uma série de desenhos abstratos que eu fiz em Paris. Parece mentira, mas as coisas melhores ainda eram as que eu tinha feito antes de ir para Paris. [...] me perdi em Paris. Eu pinte à la Leger, pinte à la não sei quem, naquela procura que a gente fica. Me esqueci e perdi toda qualidade que tinha aqui. (Lygia Clark).⁵⁶

[...] [em 1941 eu era uma pessoa muito desinformada, muito ignorante. Sendo um homem do interior, que não viveu na metrópole, sem nenhuma informação, tinha que agir puramente dentro do meu instinto, da minha intuição. Comecei a pintar umas paisagens nas margens de um riacho lá em Porto Alegre. [...] O que me tocava era aquele silêncio que tem as coisas. [...] Quando cheguei ao Rio fiquei muito perdido e sofri influências. [...] Depois da guerra fui para a Europa. Eu nunca tinha visto uma exposição de arte ou um Picasso autêntico. No modernismo ou você parecia com Segall ou com Portinari. A gente não tinha informação, não tinha museu, não tinha revista, era muito ignorante. Você não sabia que a modernidade não era isso, que era dentro do tempo que você tem que forjar uma linguagem. Mas como é que um sujeito que venho do interior pode pensar uma coisa dessas? Então tem coisas

⁵⁵ Alexander Calder, Simpósio: “O que significa a arte abstrata para mim”, 1951, reproduzido em H. B. Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 570-571.

⁵⁶ Lygia Clark, entrevista reproduzida em Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, *Abstracionismo - Geométrico e Informal*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1987, p. 146.

que me desespera ter feito, ter visto [...] cheguei da Europa com muita influência e queria reencontrar as cores da minha palheta. Então, a melhor maneira que eu achei era pintar com simplicidade, em azul, amarelo e vermelho. (Iberê Camargo).⁵⁷

Outros artistas, imbuídos do espírito da modernidade, usaram as influências como instrumento de construção de um universo pessoal. O grego Takis (Atenas, 1925) cresceu em seu país num ambiente familiar miserável, passou pela ditadura, ocupação alemã e uma guerra civil entre 1945 e 49. Em 1946 foi preso por seis meses por ser chefe de uma organização de juventude de esquerda. Começou a pintar e desenhar na prisão. Quando saiu, passou a trabalhar em esculturas de argila, que assumiram uma forma alongada, por influência da obra de Alberto Giacometti. Em 1954 mudou-se para Paris. No ano seguinte descobriu os móveis de Calder, que revolucionaram sua concepção de escultura, introduzindo a questão do movimento. Sua obra fez o percurso inverso da de Calder – partindo da arte para a engenharia.

Em 1958, Takis ficou intrigado com um radar num aeroporto: à escuta do céu, o radar é animado pela energia magnética invisível despreendida pelos objetos metálicos. Para tornar manifesta essa energia natural, ele começa a utilizar ímãs e eletroímãs. [...] A revelação do campo magnético é determinante: permitindo que se confronte com as forças invisíveis e onipresentes de um mundo desconhecido mesmo que familiar.

Fascinado pelo fato de que um ímã possa produzir um som, realiza suas primeiras *Esculturas musicais* em 1965, acrescentando às esculturas imantadas cordas, em seguida gongos de metal e finalmente, madeira. Menos que a composição de uma música, é a experiência sonora revelando um mundo desconhecido que interessa Takis. Mistura de música e de escultura, de (tele) luz e de som, cada *Espaço musical* é composto em função do lugar.⁵⁸

Nem todos conseguiam encontrar seu caminho, exercitando a liberdade, que possibilitava a criação de novas organizações visuais a partir das referências que os cercavam, sem se conduzir por um quadro normativo. Muitos, para atingir esse estágio, recorreram a novas escolas e novos mestres, que os ajudavam a se despojar dos antigos preconceitos e aprender a exercer o próprio olhar. Na década de 1930, John Dewey, em *Arte como Experiência*⁵⁹, resgatou a questão da unidade no universo contemporâneo a partir da experiência individual, que no âmbito artístico envolve uma reaproximação da arte com a vida. Em 1946, morando em Nova York, Jacob Levy Moreno (Bucaresta, 1889 – Beacon, N.Y., 1974)⁶⁰ – psiquiatra que fundou na Áustria, em 1921, o Teatro Vienense da Espontaneidade – retomou o tema da unidade da experiência da obra de arte pelo mesmo viés. Centrado na realização desse fenômeno, aponta que ela só se viabiliza mediante um processo de

⁵⁷ Iberê Camargo, entrevista reproduzida em F. Cocchiarale e Anna Bella Geiger, op. cit., p. 183.

⁵⁸ Paul Sztulman, *Takis*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1993.

⁵⁹ John Dewey, *Art as experience*, New York, Capricorn Books/J.P. Putman's sons, 1934.

⁶⁰ O Teatro Vienense da Espontaneidade foi uma experiência artística de vanguarda, na qual Moreno se fundamentou para posteriormente desenvolver suas ideias sobre a Psicoterapia de grupo e o Psicodrama. Ver sobre J. L. Moreno, Camila S. Gonçalves, J. R. Wolff e W. C. de Almeida, *Lições de Psicodrama: introdução ao pensamento de J. L. Moreno*, São Paulo, Ágora, 1988.

liberação dos condicionamentos sociais que se interpõem entre a visão do artista e o mundo que o envolve, bloqueando a sua percepção da realidade. O artista no mundo moderno, para fazer frente aos desafios colocados, pelo estado de mudança permanente no qual se encontra mergulhado, deve se livrar da conserva cultural imposta pelas tradições vigentes até então, que encobrem a sua visão e impedem o desenvolvimento da sua espontaneidade.

A desordem é apenas uma aparência exterior; internamente, existe uma força propulsora coerente, uma aptidão plástica, uma necessidade imperiosa de assumir uma forma definida; o estratagema do princípio criador, que se alia à astúcia da razão para realizar uma intenção imperativa. O poeta não esconde complexos mas germes de forma e o seu objetivo é um ato de nascimento. Portanto não está meramente seguindo um padrão: ele pode alterar o mundo criativamente. [...] o poeta, ator, músico, pintor, encontra seu ponto de partida não fora mas dentro de si mesmo, no estado de espontaneidade. Este não é algo permanente, algo estabelecido e rígido como são as palavras escritas ou as melodias; é contudo, fluente, de uma fluência rítmica com altos e baixos, que cresce e desaparece gradualmente como atos da vida e, no entanto, é diferente da vida. É o estado de produção, o princípio essencial de toda experiência criadora. Não é algo dado, como as palavras e as cores. Não está conservado nem registrado. O artista improvisador deve ser aquecido, deve fazê-lo galgando a colina. Uma vez que tenha percorrido, o caminho ascendente até ao estado, este desenvolve-se com toda sua potência e energia.⁶¹

Para Moreno, esse estado não surge automaticamente, é produto de um ato de vontade. Mas nasce espontaneamente – não criado pela vontade consciente, que costuma impor uma barreira inibidora – gerado por um processo de libertação interior. Na década de 1940, diferentes artistas viveram a experiência, através de rituais de passagem distintos. Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas, 1925) foi outro que teve uma experiência equivocada em Paris: “Eu estava certo de que, para ser artista, era preciso estudar em Paris. Acho que estava atrasado pelo menos 15 anos.”⁶² Sem conhecimentos no mundo artístico, em 1948 foi parar na Academia Julian, uma escola convencional, muito frequentada pelos estrangeiros, onde se ensinava um modernismo academizado. Como não falava francês, não aprendeu quase nada, retornando poucos meses depois. Nos Estados Unidos, no outono de 48, depois de ler na revista *Time* um artigo sobre Joseph Albers, pintor abstrato e ex-professor da Bauhaus que dava aulas no Black Mountain College, na Carolina do Norte, se matriculou na escola. Ali, realizando exercícios do gênero Bauhaus, aconteceu sua iniciação.

“Os estudantes tinham que encontrar objetos insersíveis, ‘interessantes’. Fosse o que fosse – de latas velhas a rodas de bicicleta e pedras – e, levá-los para a aula como exemplos de formas estéticas acidentais. [...] havia exercícios rigorosos com as cores, [...] painéis todos brancos e, depois, todos negros, pintados sobre amontoados de papel amarfanhado, sem qualquer relação com a cor.”⁶³ Em Black Mountain, além das aulas de Albers, havia uma agitação em torno do compositor

⁶¹ Jacob L. Moreno, *O Psicodrama*, São Paulo, Cultrix, 1993, p. 85-86.

⁶² Robert Rauschenberg citado em Robert Hughes, “Rauschenberg”, *Artes*, n. 51, março/abril 1978, p. 3.

⁶³ Robert Hughes, op. cit., p. 4.

John Cage e do dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, que se transformaram em grandes amigos do artista plástico. John Cage (1912), ligado a Marcel Duchamp, foi a figura mais influente entre os artistas nova-iorquinos nos anos 50 e 60. Rauschenberg e Jasper Johns (1930) estiveram entre os mais próximos ao compositor. Foi o exemplo de Cage que levou Rauschenberg a formular uma de suas declarações mais conhecidas: “a pintura se relaciona tanto com a arte quanto com a vida [...] tento funcionar na brecha entre as duas.” A interação entre várias modalidades de arte – música, dança, teatro, artes plásticas – passou a ser uma prática comum na ocasião. Os *happenings* foram produto dessa conjuntura. Alguns anos depois, em Nova York, a obra de Robert Rauschenberg adquiria forma, entre as combinações dadaístas e a *Pop art*.

A esta altura, Rauschenberg já estava morando em uma verdadeira selva de detritos, Manhattan, um lugar onde se atirava fora, em uma semana, mais artefatos do que em um ano, no século XVIII, em Paris. A coleta de uma única tarde proporcionava-lhe uma imensa variedade de coisas com as quais produzir arte: papelão, pássaros empalhados, um guarda-chuva quebrado, um espelho de banheiro, cartões postais ensebados. Estas relíquias eram selecionadas em seu estúdio, coladas às superfícies, respingadas de tinta. Resultaram daí as colagens que Rauschenberg denominou combinações.⁶⁴

O artista cinético brasileiro Abraham Palatnik (Rio de Janeiro, 1928), apesar de ter estudado pintura em Israel, despertou para a arte cinética, no Rio de Janeiro, no final dos anos 40, frequentando o Sanatório do Engenho de Dentro e acompanhando o trabalho que a Dra. Nise da Silveira realizava com os esquizofrênicos. Ele e outros artistas – Lygia Pape, Almir Mavignier, Ivan Serpa – passavam horas observando os internos pintar, desenhar e criar novas formas artísticas.

Nas atividades dos doentes mentais é que eu pude ver como a complexidade do indivíduo era importante em seus trabalhos. [...] Eu não podia entender como um pessoal, que nunca aprendeu, que nunca teve o hábito da arte pudesse desabrochar de uma maneira tão fácil em obras fabulosas. [...] A gente começou entender que não há muitas barreiras entre a insanidade e a normalidade, porque não existem exatamente limites. O sujeito dorme mas no entanto sonha também... Tudo o que pensávamos com rigidez se desmanchava perfeitamente ao observar que um doente mental tinha um mundo interior riquíssimo, profundo. Isso é inegável, porque se manifestou em tantos artistas, cada um com características definidas, nítidas.⁶⁵

No convívio com o trabalho dos loucos, Palatnik percebeu que seu leque de possibilidades artísticas era mais amplo do que havia imaginado. Não estava condenado a se tornar pintor, desenhista ou escultor:

[...] achava [...] essas técnicas uma limitação, porque para manifestar alguma atividade o artista estaria condenado a pintar, desenhar, gravar ou esculpir e nada mais. No entanto

⁶⁴ Robert Hughes, *Artes*, op. cit., p. 4.

⁶⁵ Abraham Palatnik, A. B. Geiger e F. Cocchiarale, op. cit., p.125 e 130.

achava que o mundo, principalmente depois da guerra, estava absolutamente saturado de possibilidades tecnológicas impressionantes e o contato que tive mais apurado foi com problemas elétricos, com motores. Tendo uma iniciação em arte, achava que poderia me equilibrar em processos tecnológicos que não fossem exatamente os tradicionais, conhecidos em arte.⁶⁶

O olhar, a percepção visual do mundo, se tornou o elemento constitutivo das artes plásticas na esfera contemporânea. A artesanaria, o domínio do fazer, o virtuosismo, que determinavam a excelência artística no universo acadêmico, a partir da segunda metade do século XX, no âmbito da vanguarda, se transformou em elemento secundário. Nesse sentido, é significativa a recordação da escultora Niki de Saint-Phalle (Paris, 1930), de como seu marido Jean Tinguely a fez esquecer rapidamente seus medos e inseguranças com relação ao domínio da técnica, repetindo constantemente que, “[...] a técnica não é nada, isto se aprende, o sonho é tudo.”⁶⁷ Apontamos dois fatores responsáveis pela nova condição. Primeiro, com a segmentação da linguagem e o aparecimento de novas abordagens estéticas, a questão do fazer e seu aprendizado pode estar totalmente desvinculada do contexto artístico. Os artistas cinéticos para realizar seus trabalhos necessitam de conhecimentos no âmbito da eletrônica, da mecânica, cibernética, da alta tecnologia. Em 1968, Takis – cujo trabalho se encontrava cada vez mais associado à ciência – recebeu uma bolsa do Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos Estados Unidos, para colaborar com o corpo de cientistas em suas pesquisas. Os artistas da *Pop art* recorriam às técnicas utilizadas pela publicidade e o desenho industrial. E existem centenas de outros casos singulares, como o de Frank Stella (Malden, Massachusetts, 1936), que buscou na imaginação “*bricoleur*” oriental, de artesãos indianos que construíam caixas decorativas com fragmentos de telas impressas a cores, a inspiração e a técnica para desenvolver uma nova série de trabalhos, numa operação que Kirk Varnedoe denominou de bumerangue cultural.

As telas eram destinadas à fabricação de embalagens de refrigerantes, que vieram com defeito dos Estados Unidos e por isso eram vendidas como refugo no ferro-velho. A descoberta feliz da reciclagem estrangeira pela qual passavam as embalagens industriais americanas serviu de catalisador e fonte de inspiração para a série conhecida como *Pássaros Indianos* (1979), na qual o artista recriou, com o mesmos materiais, as composições inventadas nos mercados da Índia. Varnedoe observa que “estas construções e muitos outros exemplos de arte moderna tiveram origem numa reconversão criativa daquilo que estamos acostumados a considerar como dejetos.”⁶⁸

Outro fator que tornou a execução artística um aspecto secundário foi a retomada, pelos artistas contemporâneos de sucesso, de procedimentos correntes na Renascença que transformavam a realização da obra num empreendimento coletivo. Alguns, como Robert Rauschenberg, Andy Warhol (Forest, Pensilvânia 1928 – Nova York 1987) e Robert Longo (Nova York, 1953), utilizaram esse recurso para aumentar a produção e responder às demandas do mercado. Rauschenberg,

⁶⁶ Idem, *Ibidem*, p. 126.

⁶⁷ Ver Catherine Lawless, *Artistes et Ateliers*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1990, p. 227.

⁶⁸ Kirk Varnedoe, *A Fine Disregard: what makes modern art modern?*, New York/London, Thames and Hudson, 1990.

por exemplo, tem uma base montada em sua ilha de 15 acres, na Flórida, onde, munido de duas prensas litográficas, preside uma comunidade de trabalho⁶⁹. Eventualmente, a equipe se desloca para Nova York ou outros lugares do mundo aonde o artista vai para realizar o seu trabalho. Em 1962 Andy Warhol alugou na rua 47 um grande armazém que, transformado em estúdio, passou a ser conhecido como "Factory". Ali, além de objetos, serigrafias e pinturas, produzia filmes de cinema *underground*. Tinha a seu serviço um grupo de colaboradores, dos quais 18 eram empregados fixos, que trabalhava nas reproduções e muitas vezes na realização das pinturas, obedecendo aos esboços que fazia. Entre 1962 e 1964, Andy Warhol, através da *Factory*, realizou mais de 2000 trabalhos.⁷⁰ Na década de 1980, Robert Longo dá continuidade à tradição.

VERÃO DE 1986: Robert Longo, baixinho, moreno, todo de preto, calçando pesadas botas meio abertas que retinam quando ele anda, olha fixamente para uma enorme pintura branca, a ampliação de uma mão – a mão dele – na parede de sua cobertura de 4 000 pés quadrados, em Manhattan. Diane Shea, uma de seus cinco assistentes que parecem estar sempre de preto, trabalha na pintura aplicando-lhe jornais molhados para dar uma aparência de relevo. Longo não sabe se gosta ou não da pintura, mas já lhe encontrou dois nomes: será Trabalho Manual ou Diz Adeusinho. Quando terminada, explicou ele, haverá centelhas de metal saltando para fora do centro da palma. Adorou a ideia quando lhe veio pela primeira vez, mas agora não sabe se funciona. [...] ainda não decidiu.⁷¹

Os artistas cinéticos, como Tinguely, Vasarely, Takis, operando com obras de difícil realização, envolvendo métodos eletrônicos ou industriais, sempre trabalhavam com assistentes. Vasarely, após algum tempo, só se envolvia com os projetos, deixando a execução a cargo dos ajudantes. Niki de Saint Phalle, em virtude do porte de suas obras, cedo foi obrigada a recorrer aos assistentes. Viúva do escultor Jean Tinguely, faz um relato da evolução da condição dos assistentes no meio artístico contemporâneo, dos anos 60, quando começaram a reaparecer, até o final dos anos 80, quando já se tornaram profissionais instituídos⁷².

Rico Weber permaneceu como nosso assistente durante doze anos. [...] Durante os anos sessenta, face ao mundo exterior, era difícil ser assistente-colaborador. Não havia reconhecimento social para esse trabalho. Algumas vezes, no momento das exposições, Rico me dizia que sofria.

Vinte anos depois, a situação do assistente mudou muito. Em Nova York e Paris, o trabalho mais procurado é de assistente de um pintor ou escultor – sobretudo de um artista célebre. Isso dá uma posição social importante. Hoje os jovens artistas (como nos ateliês do Renascimento) querem começar suas carreiras como assistente de alguém que eles admiram. Voltamos à tradição dos ateliês.

⁶⁹ Robert Hughes, op. cit., p. 6.

⁷⁰ Ver Klaus Honnef, *Andy Warhol - A comercialização da arte*, Colônia, Benedikt Taschen, 1992.

⁷¹ Lynn Hirschberg, "Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse" (ESQUIRE - março de 87), publicada em *Arte em São Paulo*, n. 37, p. 32.

⁷² Ver também Wade Saunders, "Making Art, Making Artists", *Art in America*, janeiro, 1993.

Nos anos cinquenta, os jovens artistas sem dinheiro iam procurar trabalho como pintores de construção ou como guardas de museus, como De Kooning ou Jackson Pollock. As gerações e as visões mudam. Se alguém tivesse um assistente há trinta anos, o esconderia. O artista devia estar sozinho diante de sua obra. Se contávamos que alguém nos ajudava a trabalhar, era uma desmistificação do artista diante do público. Uma mistificação que as galerias de arte faziam o possível para manter!⁷³

Privilegiar a concepção em detrimento da execução se tornou uma inclinação forte entre os jovens artistas ligados à vanguarda. Aprendem olhando o mundo ao seu redor e vendo a obra de outros artistas. *Pensam com os olhos*. Desenvolvem uma experiência de formação análoga à vivenciada pelos núcleos de cineastas inovadores, que despontaram, a partir dos anos 60, como os franceses da *nouvelle vague* ou os alemães da geração de Wim Wenders. Para Peter Buchka,

a indústria cinematográfica só foi perder este caráter de fundo artesanal relativamente tarde – quando quase todas as conquistas técnicas essenciais do cinema já tinham sido desenvolvidas. Daí para frente, a partir mais ou menos de 1960, as inovações importantes não resultaram do trabalho nos estúdios, mas sim da reflexão sobre o meio de comunicação cinematográfico. Os novos cineastas – e este nome, adotado por eles em lugar de diretor, sugere uma certa má consciência – não eram mais os ajudantes de eletricitistas ou titulistas de outrora: eram críticos, historiadores do cinema e, cada vez mais, estudantes universitários de faculdades ou departamentos de cinema. Esses novos diretores chegaram à realização de filmes, não através do trabalho – a princípio subalterno – em filmes, mas vendo filmes.⁷⁴

A divisão do trabalho sempre foi uma característica da indústria cinematográfica. A novidade é a ênfase na separação entre trabalho artesanal e trabalho intelectual. O cinema, como as artes plásticas – ao contrário da literatura –, está profundamente embasado na técnica, na artesanaria, e assim permanece. A partir do final dos anos 50 e início dos 60, notamos a emergência de uma nova divisão do trabalho, separando o autor do processo de execução de seu projeto. Nos anos 60, apesar dos métodos industriais e da utilização das técnicas de reprodução, se fortalece – no meio artístico e no mercado – a ideia de autoria, como a marca do artista. Para Jean-Claude Bernardet⁷⁵, o autor habita, ao lado de outros iguais, um Olimpo de criadores que viraram deuses. Tomada por esse espírito, Niki de Saint Phalle enfatiza: “Me torno Deus em meu ateliê. Recrio o Mundo segundo o meu capricho, triste, trágico ou alegre. Se eu sou Deus os assistentes são os Santos.”⁷⁶

Até 1948, o acaso foi um fator preponderante na construção das obras dos artistas modernos. Nos anos seguintes, os museus nacionais de arte moderna e as grandes exposições internacionais, como as bienais e a Documenta de Kassel, na Alemanha, transformaram-se em espaços públicos de referências mundializadas para os jovens aspirantes a artistas. A arte moderna saía do recolhimento

⁷³ Niki de Saint-Phalle, depoimento reproduzido em Catherine Lawless, op. cit., p. 229.

⁷⁴ Peter Buchka, *Olhos não se compram - Wim Wenders e seus filmes*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 7.

⁷⁵ Jean-Claude Bernardet, *O Autor no cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1994.

⁷⁶ Niki de Saint-Phalle em Catherine Lawless, op. cit., p. 230.

dos ateliês e das vitrines das pequenas e raras galerias de arte, adquirindo visibilidade mundial. As grandes exposições recebiam cobertura da mídia e produziram uma expansão das revistas de arte contemporânea, circulando pelos principais centros metropolitanos. Embora um espaço restrito, estes grandes aquários para vanguarda⁷⁷ se converteram nos principais mecanismos de formação e informação de novos artistas. Do abstracionista escocês Alan Davies aos concretistas brasileiros, as bienais nos anos 50 e início dos 60, ajudando a consolidar um solo artístico internacional, foram o instrumento fundamental, que auxiliou os artistas no encaminhamento de suas problemáticas. Para os alemães, uma mostra de arte contemporânea internacional do porte da Documenta possibilitou em poucos anos a constituição de uma nova geração de artistas com condições de assumir uma posição de liderança no campo artístico internacional.

As grandes exposições, vitrines circulantes, tornaram-se os principais veículos na troca de informações. Em 1956, os jovens ingleses ficaram impactados com a obra dos expressionistas americanos. Os norte-americanos, em 1965, descobriram a arte cinética, através da exposição *The Responsive Eye* no MoMA. Para Denise René, organizadora do evento, foi um sucesso que extrapolou a esfera artística. “As grandes lojas nos arredores do museu decoraram suas vitrines dentro do espírito da exposição. Foi nesta ocasião que o termo *Op-art* surgiu, pela coluna de Lawrence Alloway no *Times*.”⁷⁸ A arte do húngaro Victor Vasarely e de seus amigos, antes de ocupar o museu, influenciava a moda e as fábricas de tecidos. “No lapso do tempo entre a notícia da mostra e sua inauguração, a indústria de confecções da sétima avenida tinha acionado os motores e lançado a *avant-garde* de massa antes mesmo que o museu pudesse descobri-la oficialmente”.⁷⁹ A *op-art* chegou simultaneamente às paredes do museu e às vitrines comerciais, começando a circular pelas ruas. Duas entre cada três mulheres presentes no vernissage do MoMA vestiam interpretações das pinturas expostas na ocasião.

Os artistas, mesmo frequentando as escolas, se desenvolveram em geral fora delas, observando a obra de outros artistas e trocando experiências com eles. As escolas se tornavam núcleos de constituição de um *habitus* artístico, de formação de um novo público para as artes. Nos Estados Unidos, no final dos anos 50, com exceção de centros avançados como Black Mountain College, em Yale, nas universidades e nas escolas de arte predominava um expressionismo abstrato academizado, que converteu a tendência numa espécie de pintura de gênero⁸⁰. Eva Hesse (1936-1970), uma das pioneiras a romper com os suportes artísticos tradicionais, observava que só iniciou suas pesquisas após sair da universidade. Em sua primeira exposição, em 1961, mostrou pinturas expressionistas abstratas⁸¹.

⁷⁷ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale - 1895-1968, From the salon to gold bowl*, New York, New York Graphic Society Ltd., 1968.

⁷⁸ Denise René, em Catherine Milliet, *Conversations avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 93.

⁷⁹ Tom Wolfe, *A palavra pintada*, Porto Alegre, LP&M, 1987, p. 96.

⁸⁰ Ver Irving Sandler, *Le Triomphe de L'Art Américain - Les années soixante*, tomo 2, Paris, Éditions Carré, 1990.

⁸¹ Eva Hesse, entrevista com Cindy Nemser, 1970, reproduzida em Ellen H. Johnson, *American Artists on Art - from 1940 to 1980*, New York, Harper & Row, 1982, p. 189.

No início do anos 60, a população de artistas ampliava e o ethos da modernidade, o exercício da liberdade – que se manifesta na combinação e na escolha das referências – ia sendo assimilado. Os artistas percebiam que, apesar do solo comum, a atividade artística no mundo contemporâneo era uma viagem solitária que, para alguns como Eva Hesse, acontecia como um processo e não como um programa. Entre uma pluralidade de tradições visuais disponíveis – artísticas e não artísticas –, na construção das obras pautavam-se pelo eixo interior, desprezando as imposições externas. A autoria permanecia a marca do artista, embora já aparecessem os que começavam a questioná-la.

Os artistas da *Pop art* construíram suas obras a partir de outras vitrines, as da cultura de massa. Muitos vieram de famílias pobres ou de classe média baixa, sem *habitus* de cultura artística, despertando para as vocações mobilizados pela visualidade pop que os cercava, na época dominada pelas revistas em quadrinhos (comics), outdoors, ídolos da indústria cultural nas capas das revistas e produtos de consumo de massa circulando em embalagens coloridas. Cada um viveu essa atmosfera à sua maneira, combinando-a com outras referências retiradas de uma pluralidade de universos. Robert Rauschenberg cresceu em Port Arthur, no Texas, neto de um médico imigrante de Berlim e uma índia Cherokee.

Port Arthur não era nenhum centro cultural: por orquestra sinfônica, havia uma vitrola automática; por museu, as histórias em quadrinhos. O que mais se aproximava da arte eram os cromos coloridos de santos que enfeitavam as paredes da sala de estar dos Rauschenberg (toda família era devota convicta da Igreja de Cristo local).⁸²

Em 1942 começou um curso de Farmácia, que abandonou seis meses depois. Alistou-se na marinha norte-americana, frequentou o hospital-escola da corporação, de onde saiu como enfermeiro psiquiátrico. Até o fim da guerra trabalhou em diversos hospitais na Califórnia. Nesse período aconteceu seu primeiro encontro com “obras de arte de verdade”, que o levaram a querer se transformar num pintor.

Sempre que se lhe apresentava a oportunidade de alguns dias de folga, [...] saía do sanatório, dirigia-se para a primeira rodovia e lá se postava, pedindo carona para qualquer lugar. Em uma dessas viagens [...] ouviu falar no jardim de cactos da Biblioteca de Huntington, em San Marino. Foi até lá e descobriu que na biblioteca havia quadros, os primeiros ‘quadros verdadeiros’ que ele já vira: ‘Portrait of Mrs. Siddons as the Tragic Muse’, de Sir Joshua Reynolds, e ‘The Blue Boy’, de Thomas Gainsborough. Esses suaves fantasmas da cultura georgiana deixaram-no estupefacto. Nunca, na vida, olhara para uma obra de arte como arte, e a primeira coisa que o impressionou foi descobrir “que alguém pensara naquelas coisas e as fizera. Atrás de cada uma havia um homem cuja profissão era fazê-las. Isso nunca me ocorrera antes.”⁸³

⁸² Robert Hughes, *Artes*, op. cit., p. 3.

⁸³ Idem, *Ibidem*, p. 3.

Andy Warhol, filho de imigrantes checos, cresceu em Forest City (Pensilvânia). O pai, Ondej Warhola, que imigrou em 1912, foi operário na construção civil e mineiro. A mãe chegou ao país nove anos depois.

Quando era pequeno tive três crises de nervos... Passava o verão na cama ouvindo rádio com a minha boneca Charlie-McCarthy e as minhas figurinhas de recortar, não recortadas, espalhadas em cima da cama [...] Minha mãe lia-me coisas, da melhor maneira que podia, com a sua pronúncia checa, e eu dizia sempre 'obrigado, mamã', quando ela acabava de ler Dick Tracy mesmo que não tivesse compreendido uma única palavra. Sempre que acabava uma página do meu álbum de pintar, ela me dava uma barra de chocolate Hershey. (Andy Warhol)⁸⁴.

Em 1942, o pai morreu e a família ficou na indignência. Andy foi trabalhar vendendo frutas e auxiliando na decoração das vitrines nas lojas de departamento. Terminou a escola secundária em 1945 e matriculou-se no Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh, onde se formou bacharel em Artes em 49. Foi nas férias, trabalhando nos grandes magazines, que travou contato com o que seria o tema de seu universo artístico: mundo do consumo e da publicidade. Menino pobre, filho de imigrantes que não se integraram, era fascinado pela abundância de mercadorias – coisas desejáveis, que caracterizavam a sociedade americana. Formado, mudou-se para Nova York, para entrar no mundo artístico e acabou se tornando um publicitário de sucesso. Levou um tempo para construir sua linguagem. Seus primeiros quadros inteiramente pops, inspirados nos quadrinhos de Popeye e Dick Tracy, foram expostos pela primeira vez em 1960, como parte da decoração, nas vitrines da luxuosa loja de departamentos Bonwit Teller, na 57th Street. Em 1962, apareceram os trabalhos que se converteram na marca registrada da sua autoria: as notas de dólar, a Pepsi Cola, a sopa Campbell, os retratos de Marilyn Monroe – os artigos de luxo eram substituídos por objetos da cultura de massa. Observava que

A América estabeleceu uma tradição, segundo a qual os consumidores mais afortunados compram as mesmas coisas que os pobres. Quando assistimos televisão bebemos coca-cola; sabemos que o presidente bebe coca-cola, Liz Taylor bebe coca-cola e, então a pessoa pensa para consigo própria que também pode beber coca-cola. (Andy Warhol)⁸⁵.

O terceiro exemplo de artista pop, David Hockney (1937), de uma geração mais nova, é inglês e não norte-americano. Tem em comum com os anteriores, a origem humilde e a relação com um ambiente visual marcado pela cultura pop.

Aos onze anos de idade decidi que queria ser artista, mas o significado da palavra 'artista' para mim era muito vago – o homem que fazia cartões de Natal era um artista, o que pintava cartazes era um artista, o que fazia apenas letras para um cartaz era um artista. Qualquer um que em seu trabalho pegasse em um pincel e pintasse algo era um artista. [...] Quando eu tinha onze anos, a única arte que se via numa cidade como Bradford era a arte de pintar

⁸⁴ Andy Warhol, citado em Klaus Honneth, *Andy Warhol - A comercialização da arte*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992, p. 12.

⁸⁵ Andy Warhol, citado em Klaus Honneth, op. cit., p 26.

cartazes e letreiros. Era assim que alguém ganhava a vida como artista, pensava eu. A ideia de um artista gastando seu tempo apenas para pintar quadros, para ele mesmo, não me ocorria. Eu sabia que havia pinturas que se via nos livros e nas galerias, mas achava que eram feitas à noite, quando os artistas tinham acabado de pintar as tabuletas ou os cartões de Natal, que faziam para ganhar a vida.⁸⁶

Ser artista para Hockney estava associado à pintura e ao desenho. Sua viagem particular não foi uma tarefa fácil. Sem a ajuda, direta e indireta, de três outros artistas, que apareceram no momento certo, apontando-lhe a direção certa, provavelmente não teria realizado seu projeto, correndo o risco de ficar perdido em alguma etapa do percurso. O primeiro, e talvez a influência mais forte, foi seu pai, Kenneth Hockney. A escola local, com as aulas de arte centradas na literatura, não estimulava o interesse do menino em artes plásticas. Em casa era diferente. O pai era um homem simples, porém um amador da pintura. Trabalhava, após a guerra, na reciclagem de velhas bicicletas, que através de uma cuidadosa operação de pintura transformava em veículos novos e coloridos.

[...] Eu costumava observá-lo fazendo aquilo. É uma coisa maravilhosa mergulhar o pincel na tinta e fazer marcas em qualquer coisa, mesmo numa bicicleta, a sensação de um pincel cheio de tinta cobrindo alguma coisa. Ainda hoje, eu poderia passar o dia inteiro pintando uma porta de uma única cor.

Meu pai gostava de fazer aquele tipo de coisa. Lembro que por volta de 1950 ele decidiu modernizar a casa. Começou colando uma folha de compensado diretamente nas portas almofadadas e depois pintou ocasos nelas – pores do sol que pareciam quadros de verniz. Pintou todas as portas assim e achou que estavam maravilhosas. Também costumava pintar cartazes [...] Na época, havia gente capaz de fazer letreiros com muita rapidez; havia demanda para isso. Os cartazes anunciando filmes eram pintados a mão. Eu costumava ir olhar como eram feitos. Era possível ver ainda as marcas do pincel. Faziam-se também tabuletas para restaurantes e cafés. Para mim, esse era o trabalho do verdadeiro artista.⁸⁷

Hockney percorreu um longo trajeto entre o ensino de arte convencional, passando pela escola de publicidade, até os 19 anos, quando foi para o Royal College em Londres. Nesse meio tempo descobriu um novo modo de fazer arte, ao tomar conhecimento da pintura de Picasso, através de reproduções. Mesmo insatisfeito com o ambiente onde se desenvolvia, prosseguiu em frente porque a obra de Picasso lhe revelou uma outra alternativa além da pintura tradicional: a arte moderna. No Royal College, conheceu o pintor norte-americano Ron Kitaj, seu colega de classe e o terceiro artista em seu caminho, que o ajudou a completar sua busca. Com seu auxílio, encontrou a via que forneceu configuração visual ao seu projeto interior.

Os artistas chegaram a Londres em 1957, quando o meio passava a ser dominado pelo expressionismo abstrato. Em 1956, a Tate Gallery organizou a primeira coletiva de pintura americana, seguida das individuais de Jackson Pollock e Mark Rothko e de uma nova coletiva em 1959. Todo

⁸⁶ David Hockney, *Pictures by David Hockney*, (org. Nikos Stangos), New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1979, p. 7

⁸⁷ David Hockney, op. cit., p. 7-8.

artista jovem queria ser expressionista abstrato. Virou uma espécie de mania, de ditadura estilística. A figuração – inclusive a *pop-art* que emergia em Londres através de artistas como Richard Hamilton – ficou marginalizada. Hockney mais uma vez era tolhido em sua viagem por causa de uma convenção, só que desta vez era uma convenção “moderna”. “Então experimentei, fiz alguns quadros... numa espécie de mistura de Alan Davie com Jackson Pollock com Roger Hilton. Fiz isso durante algum tempo depois não pude mais.”⁸⁸ Conversava com Kitaj sobre sua insatisfação, enquanto observava as “estranhas” pinturas do amigo. Numa das ocasiões, o americano lhe perguntou quais eram os temas que lhe interessavam e por que razão não construía suas pinturas em torno deles.

E pensei... não estou fazendo nada que saia de mim mesmo. Foi assim que rompi. Comecei a pintar aqueles temas. Mas ainda não tinha coragem de pintar quadros figurativos; a ideia de quadros com figuras era considerada realmente antimoderna, então minha solução foi usar palavras. [...] A ideia ocorreu porque não tinha coragem de pintar uma verdadeira figura, então pensei, tenho de deixar claro, então vou escrever ‘Gandhi’ nesse quadro sobre Gandhi. Lembro de gente chegando e dizendo ‘isso é ridículo, escrever nos quadros, sabe, é loucura o que você está fazendo’. E eu pensei... me sinto melhor... como se algo estivesse saindo. E então Ron disse ‘sim, isso é muito mais interessante’.⁸⁹

Começou com temas políticos, seguiu para o mundo infantil que aparecia através de cortinas, que se transformaram num dos motivos recorrentes do artista – cortinas de teatro, cortinas como fundo, cortinas de banheiro – revelando sua fixação pelos objetos. Progressivamente se aproximava das referências que imprimiram uma direção à sua obra. “Pinto o que aprecio, quando me apraz e onde desejo: paisagens de terras estrangeiras, pessoas belas, amor, propaganda e incidentes relevantes (da minha própria vida).”⁹⁰

Em 1963 mudou-se para os Estados Unidos, atraído pelo universo material da cultura pop americana, repleto de banheiros, chuveiros, esguichos, piscinas, jardins. Fixou-se em Los Angeles, fascinado pelas vias expressas, pela praia, o sol, os motéis e as mansões dos colecionadores de arte, transformando tudo isso em objeto de várias séries de pinturas. Ali construiu sua casa, que decorou inspirado na casa de seu pai. Como ele, foi recriando, com seu pincel e suas cores, cada quarto, cada porta, cada canto, até transformar a casa toda numa imensa pintura-ambiente de David Hockney.

Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney cresceram na tradição publicitária dos outdoors e das capas de revista, que observava alguns enquadramentos artísticos tradicionais, numa época dominada pela reprodução da imagem fixa, pelo tempo congelado no instante. Emergiram como artistas em plena era da televisão, defrontando-se com novas referências visuais e tempo-espaciais. Até então a publicidade trazia uma marca local, embora alguns produtos como o sabonete Lever e a Coca-Cola tivessem circulação mundial. Os filmes de cinema também circulavam pelo

⁸⁸ David Hockney, op. cit., p. 12.

⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 12.

⁹⁰ David Hockney, citado em Lawrence Alloway, “O desenvolvimento da Pop-art britânica”, em *A Arte Pop* (org. Lucy Lippard), Lisboa, Verso, 1973, p. 70.

mundo, mas só interferiam na visualidade cotidiana das pessoas como imagens congeladas nos cartazes e nas bancas de revista. O cinema seguia a antiga tradição do concerto, uma experiência de sala fechada⁹¹, que retira os indivíduos do circuito do dia a dia e não se mistura com ele. “Entre a destruição dos quadros objetivos do cinematógrafo e o seu restabelecimento, operado pelo espectador de cinema, há um hiato infinitesimal. Através desse buraco de agulha toda caravana mágica foi passando e introduzindo, por contrabando, o ópio do mundo irreal.”⁹² Quando as luzes se acendem, como num sonho, tudo retorna como antes.

A televisão é responsável pela introdução de componentes inteiramente novos. Através dela um fluxo constante de imagens em movimento passa a integrar o universo doméstico habitado até então apenas por objetos inanimados. A cultura televisiva – principalmente para as crianças que cresceram em seu interior – modificou as referências visuais do dia-a-dia, misturando-se com ele, e criou uma nova relação tempo-espacial. Concretiza no plano cotidiano das pessoas a eliminação das fronteiras que separam o próximo do distante, uma experiência visual que até então só existia virtualmente, nas pinturas dos artistas modernos. Quando os impressionistas eliminaram os contornos que demarcavam as figuras na pintura, rompendo com as regras da perspectiva clássica, estas passaram a se confundir com o fundo, numa realidade pictórica onde todos os elementos convivem no mesmo plano. A televisão transformou esta experiência puramente estética num fato corrente, vivenciado por um número cada vez maior de pessoas.

A era Kennedy, no início dos anos 60, assinalou um período de grandes transformações do veículo televisivo. No início de 1961, a posse do novo presidente foi transmitida, ainda em preto e branco, em cadeia nacional. Em 1962 era lançado o primeiro satélite de telecomunicações, o Telstar, ligando os Estados Unidos à Europa⁹³. No final de 1963, a Europa e a América do Norte assistiam, ao vivo e a cores, ao enterro do presidente norte-americano. Em julho de 1969, o Japão e o Brasil, integrados na rede, puderam acompanhar pela televisão o instante em que o homem pisava pela primeira vez na Lua. Nesse período, a informática se encontrava em plena expansão, mas ainda distante da esfera doméstica.

Entre os artistas que citamos, apenas Warhol dialogou com a nova atmosfera visual, procurando incorporar o seu ritmo. Rauschenberg dialogava com o modernismo e a história da pintura. Hockney era um pintor que, embora recorresse a novos recursos, como a tinta acrílica de fácil secagem, permanecia, à moda dos contemporâneos, ligado ao tempo clássico da pintura, que certamente não era mais o mesmo da época de Rembrandt.

A publicidade era dominada pela obsessão do tempo curto, que se intensificou na era da televisão. Essa nova frequência estava sintonizada com o novo modo de viver das pessoas, extrapolando sua esfera de produção específica e disseminando-se para outras formas culturais.

⁹¹ Sobre a experiência do concerto, ver Maurice Halbwachs, “La mémoire collective chez les musiciens”, *La Mémoire Collective*, Paris, PUF, 1968.

⁹² Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1970, p. 180.

⁹³ Ver Armand Mattelart, *Comunicação Mundo - História das ideias e das estratégias*, Petrópolis, Vozes, 1994.

“Richard Hoggart já se preocupava com isso na Inglaterra dos anos 50, apontando a *fragmentação* característica das publicações da imprensa, preocupado com o público que iria *‘perdendo gradualmente o fôlego para leitura’*, preferindo textos curtos e simplificados. Hoggart captou também a influência da publicidade: *“Os publicitários copiam e intensificam tais processos: ‘Não é possível reter a atenção do leitor por mais de um minuto de cada vez. É preciso que, nesse minuto, o leitor apanhe tudo aquilo que você lhe quer dizer. [...] Curto, desconexo e excitante.’* Eram normas publicitárias que assustavam o autor e que iriam se agudizar nas décadas seguintes.”⁹⁴

A linguagem publicitária foi produto das transformações sociais emergentes nos anos 60, marcada pelo crescimento acelerado da população e do público consumidor. Em consequência, os meios de comunicação se diversificaram e expandiram, e as linguagens tiveram que ser recriadas para fazer frente aos desafios colocados pela nova realidade. Em Warhol, o uso da fotografia, da fragmentação e da repetição exaustiva de imagens correntes na mídia revela uma sensibilidade aguda do universo, onde o excesso perverte a percepção, anestesia o espectador e, ao mesmo tempo que constrói a imagem, destrói a experiência e o personagem. A mídia dos anos 60 era primitiva e voraz, quando, vampirizando, não devorava os ídolos que construía, transformava-os em presas fáceis de uma nova espécie de demente que procurava sobreviver vencendo o anonimato. Em 1962 começou a série de retratos de Marilyn Monroe.

Ele reforçava o caráter de máscara dos rostos representados, eliminando também os últimos vestígios de individualidade, que a pose do modelo permitia. Transformou retratos fotográficos estereotipados, que não são mais do que um simulacro de individualidade, em ícones resplandecentes de uma era ímpia, destacou a imagem do seu detentor, para fazer dela uma máscara por detrás da qual podiam esconder-se os anseios e os receios da consciência coletiva, uma máscara de superfície pura. Na obra de Andy Warhol, a superfície parece de facto um abismo e não deve ser confundida com superficialidade. “Apetece mais beijar as pessoas, quando não estão maquiadas. Os lábios de Marilyn não despertavam interesse para ser beijados, mas sim para ser fotografados.” (Warhol). [...] “O que empurrou Marilyn Monroe para a morte foi precisamente este beijo dirigido a todo mundo que Warhol immortalizou, a sua obrigação de permanecer sempre uma imutável marca registrada.” (Werner Spie)⁹⁵.

A morte rondava a obra, a vida e as obras de Warhol. Em 1964 uma mulher invadiu a *Factory* e disparou uma pistola sobre os retratos de Marilyn Monroe. Em 3 de junho de 1968, Valerie Solanis, único membro da *Society for Cutting Up Men*, atirou com um revólver no artista, ferindo-o gravemente. Warhol confessou que se sentia “constantemente atormentado com a ideia de que, quando os loucos fazem qualquer coisa, eles irão fazê-la novamente... Em 1968 fui atingido a tiro; é um fato de 1968. Mas aflige-me a ideia: Será que nos anos 70, alguém desejará repetir estes tiros? Eis uma outra maneira de ser fã.” (Warhol)⁹⁶. Obcecado com a ideia da morte e da violência contemporânea, em 1982 realizou uma série de serigrafias sobre tela em torno do revólver.

⁹⁴ José Mário Ortiz Ramos, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*, Petrópolis, Vozes, 1995, p. 119-120.

⁹⁵ Em Klaus Honnef, *Andy Warhol*, op. cit., p. 58 e 61.

⁹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 82.

O personagem do conto “*O Erostrato*”, de Jean-Paul Sartre, anunciava na literatura a emergência deste impulso destruidor na sociedade de massas, que nasce como uma crise de identidade, recurso desesperado que alguns acionam para não se perderem no anonimato.

Quando descí à rua, sentia em meu corpo uma força estranha. Tinha junto a mim meu revólver, essa coisa que explode e faz barulho. Mas não era mais nele que punha minha segurança, era em mim, eu era um ser da espécie dos revólveres, dos petardos e das bombas. Eu também, um dia, no fim da minha vida obscura, explodiria e iluminaria o mundo com uma chama violenta e fugaz como um clarão de magnésio.⁹⁷

Antes de descobrir essa estratégia, o personagem se mantinha isolado, sempre que possível no alto de seu apartamento, protegido por uma superioridade de posição, evitando sair à rua, onde se sentia sufocado: “Quando se está na mesma altura dos homens é muito difícil considerá-los como formigas; eles esbarram.”⁹⁸

É preciso ver os homens do alto. [...] Eles cuidam da fachada, às vezes dos fundos, mas todos os efeitos são calculados para espectadores de um metro e setenta. Quem jamais refletiu sobre o formato do chapéu-coco visto de um sexto andar? Eles não pensam em defender as espáduas e os crânios com cores vivas e tecidos vistosos, Não sabem combater este grande inimigo do humano: a perspectiva de alto para baixo. Eu me debruçava a rir; afinal onde estava esta famosa ‘estação vertical’ de que eram tão orgulhosos? Esmagavam contra a calçada e duas longas pernas meio rastejantes saíam de sob as espáduas.⁹⁹

O olhar do alto, de sobrevoo, foi uma conquista da modernidade. Embora no mundo antigo houvesse torres e mirantes, a perspectiva clássica não permitia que a imagem do ser humano fosse aviltada pela deformação de uma visão construída de cima. A ruptura com as regras clássicas, a irreverência dos caricaturistas, os grandes edifícios, o advento do balão e, depois, do avião, transformaram o olhar de sobrevoo num exercício corrente entre os artistas modernos¹⁰⁰. No final dos anos 60, uma nova geração, através das janelas dos aviões e fotografias aéreas, descobriu uma nova maneira de fazer arte, que recuperava ao mesmo tempo o sentido de totalidade e de imensidão. Era uma outra categoria de artistas que, em vez de produzir objetos, criava imagens e sensações. Eram paisagistas. Concebiam, do alto dos aviões e helicópteros, obras construídas para serem vistas do alto de aviões e helicópteros. Instalações percíveis, que filmavam e fotografavam. Depois exibiam essa documentação nos museus, nas galerias e nas ruas. Esses artistas apareceram por volta de 1968 e, por estabelecerem um diálogo com a natureza, ficaram identificados com a tendência conhecida como *Earth Art* (Arte da Terra).

⁹⁷ Jean-Paul Sartre, “*O Erostrato*”, *O Muro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 69.

⁹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 62.

⁹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁰ Ver Kirk Varnedoe, *A Fine Disregard*, op. cit.

Seus trabalhos estabeleciam uma conexão direta com o meio ambiente natural, transformado em objeto e matéria-prima da obra. Robert Smithson (1938-1973), que morreu muito jovem num desastre de avião, enquanto trabalhava numa instalação conhecida como *Amarillo Ramp*, preferia desenvolver seus projetos em áreas que se encontravam arruinadas ou deterioradas, reciclando-as virtualmente, como em seu famoso *Spiral Jetty* (ver ilustração) em Great Salt Lake, no Utah. Entre 1969 e 1970, Smithson devolveu dignidade e beleza a um espaço destruído pela exploração industrial, através da construção de uma gigantesca espiral feita para ser vista de cima – que hoje não existe mais – cujas linhas nos sugerem traçados lunares ou ainda antigos desenhos pré-incaicos, realizados na região de Nazca.¹⁰¹ O trabalho envolveu duas etapas cruciais, a realização e a filmagem. A propósito da primeira delas, Smithson observou:

O lugar era uma rotativa que se fechava numa imensa rotundidade. Do espaço giratório emergia a possibilidade do *Spiral Jetty*. A escala do *Spiral Jetty* tende a flutuar, dependendo de onde o observador se encontre. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. Uma rachadura na parede, se vista em termos de escala, não de tamanho, poderia ser chamada de o Grand Canyon. Uma sala poderia assumir a imensidade do sistema solar. A escala depende da nossa capacidade de estar consciente das realidades da percepção. [...] O crescimento em um cristal avança em torno de um ponto de deslocamento, à maneira de um parafuso. O *Spiral Jetty* poderia ser considerado uma camada dentro do espiralante arranjo dos átomos de um cristal, aumentado trilhões de vezes.¹⁰²

A filmagem, realizada pelo próprio artista, dentro de um helicóptero, num clima de miragem, remetia às vezes a Van Gogh, outras vezes a Jackson Pollock.

Seguindo os passos da espiral, retornamos às nossas origens, de volta a um protoplasma polpudo, um olho flutuante num oceano antediluviano. Nas encostas de Rozal Point fechei meus olhos e o sol queimava rubro através de minhas pálpebras. Abri-os e o Great Salt Lake (Grande Lago Salgado) estava misturando listras escarlates. Minha visão estava saturada pela cor de algas vermelhas circulando no centro do lago. [...] Meus olhos tornaram-se câmaras de combustão revolvendo globos de sangue chamejando à luz do sol. Tudo estava envolto numa cromosfera flamejante; pensei em *Eyes in the Heat* de Jackson Pollock. Havia borrifos de sangue redemoinhando na incandescência da energia solar. Meu filme terminaria com insolação. A percepção era nauseante, o estômago se revirava.

A disjunção operando entre realidade e filme nos conduz a uma percepção da ruptura cósmica.¹⁰³

Com os anos, as matrizes se multiplicaram e os artistas, mergulhados na realidade de seu tempo, continuam buscando, cada qual à sua maneira, uma estrada para construir a sua viagem. Tanto faz se ele segue uma rota espacial, ou se seu espaço está confinado entre quatro paredes,

¹⁰¹ Ver Kirk Varnedoe, op. cit.

¹⁰² Robert Smithson, "The Spiral Jetty", reproduzido em *American artists on art*, op. cit., p.172.

¹⁰³ Robert Smithson, "The Spiral Jetty", op.cit., p. 175.

viajando à roda de seu quarto. Se entendemos a lição de Robert Smithson, sabemos que toda arte envolve uma questão de sensibilidade em relação à escala, e que dentro de um quarto podemos descobrir a imensidão do sistema solar. Algumas matrizes são atemporais, outras estão intimamente ligadas com transformações mecânicas ou tecnológicas, que produzem novas formas de percepção. A partir da década de 1970, com as viagens espaciais, as transmissões via satélite e a consolidação da cultura audiovisual eletrônica, a realidade visual se modificou ainda mais. Na articulação do universo televisivo com a publicidade, desenvolve-se uma nova escala tempo-espacial, gerando mudanças na linguagem do veículo, que foi se tornando mais sintética, a fim de captar a atenção das pessoas, sem deixá-las se aborrecerem.

Nas serializações ficcionais da TV é patente o império desse tempo curto potencializado pela publicidade. As mudanças e as regras são internacionais. [...] É importante ressaltar que ocorreu na década de 70 uma mudança na própria forma dos comerciais, quando passaram definitivamente de um minuto para os trinta segundos, acarretando um passo adiante na sedução pela velocidade das imagens.¹⁰⁴

Ligado a essas transformações, ocorre um outro fenômeno, tornando as relações entre o próximo e o distante, o local e o longínquo, cada vez mais fluidas. As referências ficam emaranhadas como no jogo de associações do personagem de Paul Auster, em *O Palácio da Lua*:

Talvez, depois de eu ter visto o homem a caminhar na superfície da Lua, a palavra moon já não fosse a mesma para mim... as palavras Moon Palace haviam começado me assombrar o pensamento com todo mistério e o fascínio de um oráculo. Tudo nelas se encontrava misturado: tio Victor e a China, naves espaciais, a música, Marco Polo e o Oeste americano. [...] Um pensamento puxava o outro, em espiral, formando massas cada vez maiores de associações. A ideia de viajar para o desconhecido, por exemplo, e os paralelos entre Colombo e os astronautas. A descoberta da América como resultado do fracasso em se chegar à China; comida chinesa e o meu estômago vazio, e a cabeça em palácio dos sonhos. Eu pensava: o Projeto Apollo; Apollo, o deus da música; tio Victor e os Moon Men viajando pelo Oeste. E também: o Oeste, a guerra contra os índios, a guerra no Vietnã, armas, bombas, explosões, nuvens radiativas nos desertos de Utah e de Nevada. Em seguida, eu me perguntava: por que os Estados Unidos se parecem tanto com a paisagem da Lua? E assim por diante, indefinidamente.¹⁰⁵

Cabe a cada artista, de posse de seu eixo, encontrar o fio condutor no interior desse mar de indícios.

No início dos anos 80 despontou um novo segmento de artistas formado dentro do circuito, predominantemente visual, da televisão, que apresentavam em comum uma tendência à figuração expressiva e um resgate dos suportes tradicionais – as telas e os pincéis –, revelando que as vanguardas não haviam enterrado a pintura. Escolhemos enfocar Robert Longo, um artista que

¹⁰⁴ José Mário Ortiz Ramos, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*, op. cit., p. 120, 121 e 122.

¹⁰⁵ Paul Auster, *Palácio da Lua*, São Paulo, Editora Best Seller, s.d., p. 41.

encontrou a direção de sua viagem particular num mundo muito distante da vitrine de Mary Cassatt, na tela da televisão. Nasceu em Nova York, em 1954, e passou a infância em Long Island. Pelo fato de ser disléxico, e não conseguir ler, desenvolveu uma relação com o ambiente orientada no sentido visual. Passava horas assistindo a TV e desenhando o que via ali. Não sabia ler as horas num relógio, mas desenhava com perfeição um gladiador do filme *Spartacus* ou um jogador de futebol.

Nunca vivi a realidade. Nunca estava ali. Comecei a perceber que o único meio de poder viver na realidade, era criar a realidade. Seria perfeito se na TV estivessem passando um filme feito por mim, que no stéreo se fizesse ouvir uma música por mim composta e na parede estivesse pendurado um quadro por mim pintado. Daria qualquer coisa para estar em um lugar onde eu vivesse em um mundo totalmente fabricado. (Robert Longo)¹⁰⁶.

Longo, com suas pinturas, criou um monstro que parece ter escapado de *Guerra nas estrelas* de George Lucas, para encarnar suas visões intuitivas de horror numa espécie de combinação de “Boccioni e Hollywood”¹⁰⁷. Operando através de várias mídias – pintura, escultura, desenho, cinema, artes gráficas, arte corporal, música –, procura produzir um impacto no espectador. Em seu ateliê em Nova York, atua – com a ajuda dos assistentes – paralelamente na execução de grandes pinturas, no planejamento das obras futuras e, ocasionalmente, produzindo videocliques e roteiros cinematográficos. Enquanto trabalha, mantém quatro aparelhos de TV sempre ligados – “costumam ser minhas janelas” – junto com um aparelho de som em pleno funcionamento.

Habitado com o universo visual contemporâneo, tenta arrancar as pessoas da poluição de mensagens visuais concorrentes, que as assaltam cotidianamente, e captar sua atenção. Observa que seu objetivo é “a criação de obras de arte capazes de ser competitivas em relação à televisão, o cinema e a imprensa escrita.”¹⁰⁸ Seus temas são o poder e a violência: a violência das guerras e das ruas, e o poder dos grupos econômicos que as produzem. Sua estratégia é impactar, chocar. “No cinema – observa – os grandes momentos de impacto não são os de sexo, são os que mostram a forma pela qual as pessoas morrem. Por uma forma esdrúxula, Hitler foi o maior criador de filmes cinematográficos que jamais existiu. Montou a Segunda Guerra Mundial.”¹⁰⁹ Robert Longo é também um novo tipo de personalidade artística: estrela, individualista, independente, mas ao mesmo tempo, à sua maneira, um artista engajado, que procura atingir o espectador para cooptá-lo para sua visão. Recorre a técnicas originais para encenar suas grandes pinturas. Na Exposição Homens da Cidade, que o projetou em 1981,

os quadros mostravam homens e mulheres vestidos com roupas representando algo entre uniformes de negócios e uniformes de frequentadores de clubes, tomando estranhas

¹⁰⁶ Robert Longo, citado em Lynn Hirschberg, “Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse” (Esquire, março 1987), reproduzido em *Arte em São Paulo*, n. 37, p. 33.

¹⁰⁷ Klaus Honnef, *L’Art contemporain*, Colônia, Benedikt Taschen, 1992, p. 150.

¹⁰⁸ Robert Longo, citado em Klaus Honnef, op. cit., p. 150.

¹⁰⁹ Robert Longo, citado em *Arte em São Paulo*, n.37, op. cit., p. 40.

posições espasmódicas. Podiam estar dançando ou se contorcendo de dor – algumas figuras pareciam ter acabado de ser mortas a tiros. Longo criou esta série fotografando – e em seguida desenhando – seus amigos enquanto lhes atirava pedras e bolas de tênis.¹¹⁰

A repercussão foi tal que, alguns meses mais tarde, as ruas de Nova York estavam repletas de um novo outdoor publicitário – um anúncio de modas – onde os modelos reproduziam a atmosfera, com a mesma cenografia da série de telas *Homens na Cidade*. Reeditando o feito da *Op-art* – na ocasião uma experiência isolada – nos anos 80, as artes plásticas vão ganhando um espaço na mídia, ocupando as ruas e interagindo com as outras interferências visuais. Finalmente um projeto moderno se concretizava com a arte invadindo o cotidiano. As novas gerações não precisavam mais das vitrines – os sinais, os indícios, os roteiros da arte por fazer estavam em todos os lugares. Espalhados pelos quatro cantos do mundo, nas cidades, nos campos, nos quartos fechados. Os novos artistas tinham apenas que olhar em torno e descobri-los.

BIBLIOGRAFIA

- ALLOWAY, L. O desenvolvimento da Pop-art britânica, *In*: LIPPARD, L (org.). *A Arte Pop*. Lisboa: Verso, 1973.
- ALLOWAY, L. *The Venice Biennale - 1895-1968: From the salon to gold bowl*. New York: New York Graphic Society Ltd., 1968.
- BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. *In*: KOTHE, F. (org.). *Walter Benjamin* São Paulo, Ática, 1985.
- BERNARDET, J. C. *O Autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCHKA, P. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- CHIPP H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COCCHIARALE, F.; GEIGER A. B. *Abstracionismo: Geométrico e informal*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1987.
- DEWEY, J. *Art as experience*. New York: Capricorn Books/J.P. Putman's sons, 1934.
- HALBWACHS, M. *La mémoire collective chez les musiciens*. Paris: PUF, 1968.
- HIRSCHBERG, L. Os quatro cavaleiros do Apocalipse. *Esquire*, March, 1987. *In*: *Arte em São Paulo*, n. 37, p. 32.

¹¹⁰ Lynn Hirschberg, *Arte em São Paulo*, n. 37, op. cit., p. 40.

HOCKNEY, D., STANGOS, N (org.). *Pictures by David Hockney*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1979.

HONNEF, K. *Andy Warhol: A comercialização da arte*. Colônia: Benedikt Taschen, 1992.

HUGHES, R. Rauschenberg. *Artes*, n. 51, mar./abr. 1978.

JOHNSON E. H. *American artists on art: from 1940 to 1980*. New York: Harper & Row, 1982.

LAWLESS, C. *Artistes et ateliers*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon, 1990.

LE CLÉZIO, J.M.G. *Diego e Frida*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

MATTELART, A. *Comunicação Mundo: História das ideias e das estratégias*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. *In: Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Os Pensadores),

MILLIET, C. *Conversations avec Denise René*. Paris: Adam Biro, 1991.

MORENO, J. L. *O psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1993.

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

SAARINEN, A. B. *The Proud Possessors: The lives, times and tastes of some adventurous american art collectors*. New York, Random House, 1958.

SANDLER, I. *Le triomphe de l'art américain: Les années soixante*. tomo 2, Paris: Éditions Carré, 1990.

SAUNDERS, W. Making Art, Making Artists. *Art in America*, january 1993.

SZTULMAN, P. *Takis*. Paris: Éditions du Jeu de Paume, 1993.

VARNEDOE, K. *A fine disregard: what makes modern art modern?* New York/London: Thames and Hudson, 1990.

WOLFE, T. *A palavra pintada*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

III OS MUNDOS DA ARTE DE MILTON DACOSTA

“Às vezes é preciso morrer de um certo modo para começar a viver de outro. Em arte é assim”
(Milton Dacosta, Bloch, 1964)

O que surpreende na análise da obra de Milton Dacosta é o fato de um expoente da geração modernista do período de 1930 a 1945, no Rio de Janeiro, ter sua obra identificada com os mundos da arte que se desenvolveram a partir das décadas de 1950 e 1960, no Brasil. Por essa razão, uma reflexão em torno de sua obra pode nos fornecer algumas revelações a propósito das transformações sofridas pelo universo da arte moderna no país.

Com a modernidade, a produção artística deixou de ser o resultado de um modelo apreendido para se transformar em um produto da visão pessoal do artista. Cada artista concebe uma construção particular da realidade que vem com a marca do universo no interior do qual foi gestada. Discorre a respeito dele e é impregnada por ele. A modernidade aboliu os procedimentos artísticos normativos, mas sem fazer da arte um gesto atomizado. Mesmo o artista mais isolado realiza seu trabalho em estreita conexão com a cultura de seu tempo e do meio artístico que o cerca. É o meio que fornece condições para que o esforço criador se materialize em uma obra e para que essa possa adquirir existência social.

Sintonizado com essa perspectiva, o sociólogo norte-americano Howard Becker concebeu o conceito de mundos da arte. O espaço do mundo da arte abarca personagens da vida pessoal do artista e setores não artísticos da sociedade. De acordo com Becker, essa esfera “se apresenta como uma rede de cooperação que une os participantes segundo convenções, sempre mutáveis, que permitam que se estabeleça pelo menos temporariamente – uma vez que os mundos da arte estão sempre passando por transformações – um solo comum”. (BECKER, 1988, p. 59).

A obra de arte é produto da rede de cooperação. Os artistas constituem um subgrupo nesse universo formado por aqueles que “possuem um dom particular e levam por consequência uma contribuição insubstituível, que faz de uma obra comum uma obra de arte” (idem, p. 59). Isto é, produzem uma obra de arte no interior e a partir desse processo de cooperação.

Toda produção artística envolve uma ampla divisão do trabalho. No caso da pintura, o produto final não deixa a divisão transparecer. Mas os pintores, para conseguirem finalizar sua obra, dependem da existência de uma série de profissionais e instâncias. Precisam dos fabricantes e comerciantes para obter telas, chassis, tintas e pincéis. Dos *marchands*, colecionadores e diretores

de museus, para disporem de espaços de exposição e suporte financeiro. Dos críticos e historiadores, para justificarem seu trabalho. Do apoio do Estado, com legislações e incentivos. Do público e dos outros artistas, antigos e contemporâneos, por criarem o sistema de convenções com o qual suas obras se relacionam e adquirem significado. No caso do Rio de Janeiro, nos anos 1930 e 1940, o mundo artístico se caracterizava pela indefinição e pela precariedade – falta de material para o trabalho, falta de escolas de arte, ausência de agentes comerciais e de locais de exposição. Existiam apenas referências artísticas diluídas, não havia, ainda, um sistema de convenções. Tratava-se de um mundo artístico em construção.

Os mundos da arte “mudam constantemente à medida que se modifica o recrutamento de seus membros, o volume de recursos disponíveis e os tipos de público”. (BECKER, 1987, p. 436). Com a fundação dos museus modernos, o fortalecimento da crítica de arte e o aparecimento das bienais na década de 1950, as linguagens artísticas no Brasil tenderam a se internacionalizar e o meio artístico passou por uma transformação. Para Becker, “os mundos da arte nascem, crescem, se transformam e morrem. Os artistas que dele participam devem se defrontar com problemas diferentes segundo o estado do seu mundo da arte”. (BECKER, 1988, p. 347).

A geração de artistas que se constituiu no ambiente brasileiro das décadas 1930 e 1940 preservou em sua obra a marca desse universo. Os artistas que despontaram posteriormente, no final dos anos 1940, dialogavam com outras referências e estabeleceram um novo sistema de convenções. Foram dois contextos distintos que não se comunicaram. Ocorreu uma ruptura de tradições. Embora a reputação de muitos pintores do primeiro período permaneça até hoje – como os casos de Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard – suas obras se fixaram como um produto do universo em que foram gestadas. Não dialogaram com as tradições posteriores. Alfredo Volpi e Milton Dacosta, provavelmente, foram as únicas exceções de pintores que deram continuidade às suas obras conectados com o novo universo que se constituía. No caso de Dacosta, em sua biografia são encontrados subsídios que permitem reconstruir a viagem que empreendeu entre mundos diferentes. Quanto mais precária a organização do ambiente artístico, mais relevante é a biografia como um dado na explicação das obras. No entanto, este pode não ser um bom método para tratar da arte contemporânea. Mas, no exemplo de Milton Dacosta, a interação entre a biografia e os mundos artísticos percorridos nos ajuda a compreender como um garoto do subúrbio de Niterói veio a se transformar em um artista moderno.

Tomando como referência a obra pictórica de Dacosta, dividimos a reflexão em três segmentos identificados com diferentes fases de sua produção. Cada um corresponde a momentos distintos da vida do artista e a formulações igualmente distintas dos mundos da arte brasileira. O primeiro segmento, que denominamos “Anos de Instabilidade”, cobre o período compreendido entre 1930 e 1948 e está ligado à vida boêmia do artista e ao início da construção do mundo artístico moderno. O segundo, “Anos de Fixação”, se inicia em 1949, com o casamento com a pintora Maria Leontina, segue até 1961 e está relacionado com a década de consolidação do projeto moderno

brasileiro. O último, «Anos de Maturidade», começa em 1961, pouco após o nascimento do filho, e se desenvolve no interior de um mundo artístico onde a modernidade já não é mais uma questão, mas uma realidade consolidada. Esse terceiro segmento da produção do artista termina em 1984, quando encerrou sua atividade artística por ocasião da morte de Maria Leontina. Na pintura, «Anos de Instabilidade» estão relacionados a um período de experimentação e indefinição. «Anos de Fixação», ao período construtivo, e «Anos de Maturidade» se iniciam com a retomada da figuração e estão identificados com a fase das Vênus, que se estende até 1984.

ANOS DE INSTABILIDADE

Como dito anteriormente, as obras de arte carregam a marca dos mundos onde foram gestadas. Quando o artista ainda é jovem e está construindo seu caminho, esse traço torna-se mais evidente. A obra de Dacosta não foi uma exceção. No entanto, aqui, não se trata de uma reedição da teoria do reflexo. Cada artista vai construir a sua versão particular do mundo da arte que habita. O mundo da modernidade é, por definição, o espaço da heterogeneidade. Um dos traços característicos do meio artístico do Rio de Janeiro, nos anos 1930 e 1940, foi justamente a heterogeneidade, aspecto que exerceu um fascínio especial sobre o jovem artista Milton Dacosta.

A modernidade na Europa se constituiu a partir de um universo em ruínas – a desestruturação da tradição normativa acadêmica. Limitados por uma cultura visual unitária, os artistas modernos europeus se voltaram para o exótico e o estrangeiro – como o Japão, os Mares do Sul e a boêmia – a fim de liberar o olhar com o objetivo de desenvolver uma cultura visual plural.

No Rio dos anos 1930 e 1940, deparamo-nos com um universo fragmentado, coalhado de referências dispersas. Não se trata de uma nova situação criada sobre ruínas, mas de um mundo em construção. Nesse contexto, a cultura artística acadêmica se formava como mais um fragmento, um dos muitos elementos utilizados na construção da visualidade do período. Cândido Portinari e o núcleo Bernardelli são casos exemplares da influência desse segmento. Não havia necessidade de se voltar para o exterior em busca da pluralidade, ela era parte integrante daquele mundo. Artistas brasileiros retornavam do exterior com formações diversas. Imigrantes e refugiados de guerra se fixavam aqui, trazendo novas perspectivas artísticas. O cinema americano, que se popularizava no período, e a publicidade, que se desenvolvia por intermédio de empresas estrangeiras, introduziam novas variantes visuais no cotidiano da vida urbana carioca.

O carnaval de rua, que se sofisticava, e o teatro de revista se transformavam num dos polos mais ricos e inovadores das pesquisas imagéticas. As fronteiras entre erudito e popular eram fluidas. A arte acadêmica, o único segmento organizado, muito restrito, não conseguiu fazer frente à expansão que ocorria no meio artístico, terminando marginalizada pelas tendências emergentes.

A maior parte dos artistas do período preocupou-se mais com questões relativas ao domínio do *métier*, do que com a elaboração de uma problemática ou com a criação de uma linguagem.

A crise política na Europa e, a seguir, a Segunda Guerra Mundial, deixaram o país isolado, sem contato com o exterior. Em decorrência, a produção artística se constituiu em torno das referências disponíveis. A visualidade que se configurou, apesar da heterogeneidade das tendências dominantes, foi invariavelmente figurativa, priorizando os temas sociais, nacionais e populares, os assuntos e as paisagens locais. Os pintores que se iniciaram no Rio, no decorrer da década de 1930, terminaram desenvolvendo e fixando uma obra sintonizada com esse quadro estilístico.

O que transformou Milton Dacosta em uma exceção entre os de sua geração? O pintor, que nasceu em 1915, vinha de uma família típica de classe média do subúrbio de Niterói, na época, considerado o fim do mundo em relação à cidade do Rio de Janeiro. Desde menino, ressentia-se da limitação de seu meio: “Lembro pouco da minha infância. Meu pai era escrivão e eu era vadio. [...] fazia gazeta, ia pro bilhar, me juntava em bando de meninos que brigavam com pedrada” declarou à revista *Manchete* em 1964. Dacosta encontrou na arte e na vida boêmia um passaporte para romper com essa realidade. Mas os primeiros impulsos em direção às artes plásticas nasceram naquele cotidiano familiar. O pai, João Rodrigues da Costa, pintava, desenhava, enfeitava estandartes e carros de clubes no carnaval. Um dos irmãos confeccionava panos de boca para cinema, com anúncios ilustrados. A irmã tocava piano. Outro irmão, almirante e engenheiro naval, fazia rótulos em litografia e retratos. Tinha muitos primos, uma tia diretora de grupo escolar e outra, sua madrinha, tia Bilota, com quem aprendeu a ler. Foi ela também quem o incentivou a pintar, pagando-lhe um curso de desenho, no início de 1930, com um alemão chamado Hantv: «O homem fazia a gente copiar artistas de cinema, como Greta Garbo e Buster Keaton, transportando-os das páginas da revista *Cena Muda* para o papel quadriculado», relatava o pintor, a propósito do professor que chegou a organizar uma exposição dos alunos no saguão do Cinema Central. “Não custei a perceber que aquilo não tinha sentido e fui para o curso livre da Escola de Belas Artes do Rio. Marques Júnior era o professor de desenho”. (MANCHETE, 1964).

Na ocasião, com 15 anos incompletos, Milton Dacosta, seguindo todos os dias pela barca Rio-Niterói, iniciou o ritual de passagem do universo da sua infância para o mundo. O Rio de Janeiro foi a primeira escala de uma viagem que só terminou na década de 1960. No interior de um espaço ainda provinciano e delimitado geograficamente, conseguiu viver a experiência da desterritorialização, do desenraizamento. Sua obra e sua vida nos sugerem que esteve literalmente em trânsito durante esses anos. Foi um tempo de descobertas, experiências e não de plantar raízes. Pela vida boêmia nos cafés – o Vermelhinho e o Amarelinho, na Cinelândia –, teve acesso e conseguiu circular pelo meio artístico e intelectual da cidade. Entrou em contato com muitas linguagens e estilos. Envolveu-se com várias mulheres. Mas não se fixou em nenhuma experiência. Não contava, ao menos, com a privacidade de um canto próprio para morar e trabalhar. Foi somente a partir de 1949, após o casamento com Maria Leontina, que passou a dispor de uma casa-ateliê.

Mário Pedrosa (1959) já havia observado que Dacosta «nunca foi um suburbano ou regional como Volpi, Portinari ou Tarsila. Cedo, muito cedo mesmo, atravessou a baía e veio para a capital.

[...] Os temas que o prendem ou são modernos ou ‘acadêmicos’ (por força de sua incoercível vocação clássica), ou impressionistas, a mil léguas dos sentimentalismos sociais ou regionais, das brasilidades que começavam, do anedotário, do pitoresco suburbano. Teve assim formação de autêntico garoto citadino, sensível, esperto, atilado, voraz assimilador da ‘civilização’ das ruas e dos cafés, essa autêntica incubadora natural de todo artista, ‘escola de Paris’, cujos eflúvios ali absorveu”.

Na barca Rio-Niterói, Dacosta conheceu o artista acadêmico Antônio Parreiras, que passava ali longos períodos, pintando a paisagem da baía de Guanabara. Trabalharam muitas vezes lado a lado, com o acadêmico sempre observando e orientando a pintura do jovem iniciante: “Parreiras corrigia a minha pintura. Me fazia substituir as sombras pretas pelas sombras roxas e colocar amarelos em todos os tons de luz. A correção era feita por um pintor não apenas conhecedor do impressionismo, mas também um artista obediente à convenção tradicional, vinda já dos tempos de Delacroix. Nas obras dos românticos os amarelos eram sempre postos em realce pelos tons complementares de violeta”. (DACOSTA apud BENTO, 1981, p. 12).

O curso livre na Escola de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro, durou poucos meses, com a revolução de 1930, a instituição ficou fechada temporariamente. Na ocasião, Bráulio Poiava, outro artista de Niterói, convidou Dacosta para integrar o núcleo Bernardelli, que funcionava no porão da Escola. Ali se reuniam alguns artistas experientes – Quirino Campofiorito, Manuel Santiago e Bruno Lechowski, que haviam estudado na Europa – ao lado de um grupo de iniciantes do qual faziam parte, entre outros, Dacosta, Bruno, Poiava, Edson Motta, José Pancetti, Joaquim Tenreiro, Eugênio Sigaud, Yoshia Takaoka e Yuji Tamaki. Tinham origens e propostas muito diferentes. Nada os ligava, além da vontade de pintar e de encontrar locais para expor. (MORAIS, 1982). Provavelmente, foi quando Dacosta despertou para a única determinação que o mobilizou nesses primeiros anos: a de se tornar um artista-pintor, mesmo ainda sem se preocupar com o aspecto profissional de sua atividade. Via o grupo como uma forma de “reação aos coroas dos salões. Um atelier livre aonde íamos à noite, com modelo vivo, sem professor, onde cada um pintava como queria. O material a gente tinha que arranjar ou roubava dos outros. Não me lembro se foi nesta época que me apaixonei pela pintura, mas acho que sim porque pintava muito” (em entrevista para Maria Lúcia Rangel, publicada no Jornal do Brasil, 1973).

Entre os nucleandos mais experientes, Bruno Lechowski foi o mais original. Pancetti atribuía a ele sua iniciação. Polonês, formado na Escola de Belas Artes de Kiev, chegou a ministrar cursos na Academia de Varsóvia. Sua pintura era pós-impressionista, mas sua postura, em muitos aspectos, estava sintonizada com a dos artistas modernos. “No Brasil, Lechowski procurou aprimorar vários sistemas de montagens de exposições que fossem rápidos, dispensassem o uso de pregos e até mesmo de paredes, facilitando sua circulação por vários lugares e capitais, atendendo os seus propósitos de popularização da arte”. (MORAIS, 1981).

O grupo alcançou seus objetivos projetando o trabalho dos nucleandos e ajudando a conquistar, na década de 1940, um lugar para os modernos no Salão Nacional de Belas Artes. Nos

anos 1930, suas exposições haviam conseguido uma boa repercussão no meio artístico. Realizadas em espaços alternativos – como as arcadas da Enba, os estúdios do fotógrafo Nicolas e da dançarina Eros Volúcia – chegaram a contar com o prestígio de presenças ilustres, como a da primeira dama do país, dona Darcy Vargas (MORAIS, 1982; CASTRO, 1991). Dacosta, o mais jovem membro do núcleo, permaneceu ligado a ele até sua dissolução, em 1939.

Dedicando-se integralmente à pintura e à boêmia no interior de um mundo artístico precário, Dacosta sobrevivia com dificuldades. O mercado de arte praticamente inexistia e os trabalhos que fazia, influenciados por Cézanne e os impressionistas, eram ainda mais difíceis de vender. De vez em quando, conseguia colocar aqui e ali um quadrinho pintado em tampa de caixa de charuto de cedro: “[...] muitos tinham os mais diversos empregos durante o dia. Eu fazia cartazes e praticamente empurrava minhas telas para os compradores. Tínhamos 18 anos e estávamos juntos. Sentávamos num bar para tomar um cafézinho e o papo se alongava a noite inteira” (em entrevista para Maria Lúcia Rangel, publicada no *Jornal do Brasil*, 1973).

Pouco após voltar de uma viagem a Ouro Preto, em 1936, realizou sua primeira exposição na Galeria Santo Antônio, uma casa de molduras. Os trabalhos do período, como *Igreja do Rosário, Ouro Preto*, de 1935, e mesmo *Paisagem*, de 1937, trazem o colorido, as pinceladas e os temas da pintura pós-impressionista que predominava nas rodas onde circulava. Mas a preferência pelas construções urbanas, onde encontrava mais possibilidades de exercitar o desenho, assim como a falta de inclinação para o barroco, a cor local e a expressividade, assinalam “[...] uma propensão formalista que escapava à maioria dos nucleandos: a preocupação em domar a forma, mantendo a cor dentro dos limites do desenho linear” (MORAIS, 1984, a respeito de *Vista de Santa Teresa* de 1937). Nos retratos, Dacosta foi rompendo com a superfície como que buscando a estrutura óssea dos retratados (*Retrato do pintor Pancetti*, 1937), insinuando a geometrização de suas fases posteriores.

Frequentador assíduo de bares e cafés, desenvolveu uma série de pinturas em torno deles (de 1937 a 1940). Manifestou pela primeira vez nessa série uma atitude que posteriormente veio a se constituir uma prática do artista. Tomava um motivo que lhe agradava e através dele trabalhava exaustivamente uma problemática. “Folheiem-se os seus álbuns ou pastas de croquis e desenhos. São exercícios de mão quase sobre um tema só, como os dos pintores chineses e japoneses tradicionais que treinam o punho, a mão, o pincel indefinidamente sobre um esquema só; pássaro, nuvens, montanhas, vagas, etc. Descobre-se neles uma inconcebível vontade de achar e esgotar todas as variantes...” (PEDROSA, 1959, p. 142). Foi o que fez com as “meninas” e com “Alexandre”, na passagem dos anos 1940 para os 1950. A seguir, com as naturezas mortas, no período construtivo, e com as Vênus, na década de 1960. Nas cenas com os bares e os cafés, foi promovendo uma simplificação formal. As figuras foram perdendo os traços do rosto, restando somente os contornos, como em *Cena de bar*, de 1937. Em *Café e restaurante (Vermelhinho)*, de 1940, a simplificação aponta para a geometrização, produto provável de informações sobre o cubismo.

Em 1938, abandonou definitivamente Niterói e mudou-se para o Rio de Janeiro. A mudança significou outra ampliação em seu universo. Iniciou uma nova fase da vida, mais intensa, na qual a tendência à experimentação se acentuou. Na vida noturna, conheceu Roque de Carvalho, um mecenas empobrecido, protegido de um milionário da família Seabra. O mecenas possuía um casarão na rua Santo Amaro, onde Milton se instalou por uns tempos. Entre outros, moravam na mansão pintores, boêmios, e transitavam intelectuais, como Olegário Mariano, Virgílio Maurício, além de muitas mulheres. Segundo depoimento do artista publicado na revista *Visão* (1966), havia de tudo por ali: um bode, um alemão nazista, um português, professor de gramática, dono de preciosos manuscritos que o bode comeu, e até um índio. Aos domingos, sempre tinha comida. Lima, um pintor que fazia paisagens de Viena, organizava uns almoços bagunçados, para os quais costumava convidar funcionárias do Ministério do Trabalho. O cotidiano no casarão era precário, vivia faltando água. O quarto era pago com quadros. Ao final, toda aquela boemia foi ficando insustentável, mesmo para um boêmio inveterado como Dacosta. Foi quando se mudou para Santa Teresa, passando a viver, inicialmente, como pensionista na casa da pintora Djanira da Motta e Silva (1914-1979). Algum tempo depois, Djanira e Dacosta envolveram-se em uma relação amorosa intensa que sobreviveu com altos e baixos até 1948.

Com a Segunda Guerra, Santa Teresa se transformou em reduto favorito dos artistas estrangeiros que vieram ao Rio como refugiados. “O bairro situado na parte alta da Tijuca, com seu bucolismo e clima ameno, guardava algo de europeu, mescla de Montmartre e Montparnasse. Com a vantagem de oferecer aos moradores visões paradisíacas do Rio de Janeiro” (MORAIS, 1986). Foi no hotel Internacional, hoje transformado em Quartel Central do Corpo de Bombeiros, que se instalaram o pintor húngaro Arpad Szenes e sua mulher, a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. “Vivíamos como uma borboleta”, lembrava Vieira da Silva (1986), “tínhamos pouco dinheiro, mas, ao mesmo tempo, havia em Santa Teresa um bondezinho que passava constantemente e que nunca vinha cheio. Era baratinho. Vivemos na pensão de uma forma quase coletiva”.

Arpad e Vieira da Silva, que na década de 1950, vieram a se constituir em uma das principais expressões da Escola de Paris, eram ligados aos núcleos de vanguarda daquela cidade, onde se tornaram próximos de Alberto Giacometti e Alexander Calder, na ocasião, ainda quase desconhecidos. Por essa razão, logo se transformaram em um dos centros da vida artística e intelectual do bairro. Frequentavam assiduamente o ateliê do casal Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Rubem Navarra, Carlos Scliar, Athos Bulcão e Cecília Meireles. Mais esporadicamente, Djanira e Milton Dacosta. Também circulavam por ali Lasar Segall, Antônio Bento, Mário Pedrosa e Di Cavalcanti, estes, em torno de outro recém-chegado de Paris, o pintor japonês Tadashi Kaminagai.

Novos artistas estrangeiros foram se espalhando pela região. Na pensão de Djanira, vivia a convite da proprietária, o pintor romeno Emeric Marcier, que em troca de moradia orientava seu trabalho. Marcier levou-a rapidamente a um universo mais vasto. Por sua intermediação, aproximaram-se da pintora, intelectuais, artistas e boêmios célebres da época, como Mário

Pedrosa, Vinicius de Moraes, Murilo Mendes. Um dia, Segall foi visitar o ateliê de Santa Teresa e notou que Djanira era pobre. Segundo a pintora, “esperou que os outros visitantes mais distantes se afastassem, e me chamando num canto foi logo me dizendo: ‘Minha filha, precisando de qualquer coisa, seja tinta, tela ou papel, venha me ver.’ Até aquele momento eu nunca tinha ouvido falar no nome daquele homem, não sabia nem quem era”. (MANCHETE, 1971).

Criou-se em Santa Teresa, na primeira metade da década de 1940, uma convivência inusitada entre intelectuais, artistas de renome e jovens de origem humilde, como Dacosta e Djanira. Embora até 1940 um segmento expressivo de artistas e pessoas influentes circulasse pela boêmia, os encontros intelectuais permaneciam circunscritos aos salões da zona sul, como acontecia na residência de Aníbal Machado, em Ipanema. A guerra veio romper com essa rotina, transformando o Hotel Internacional e a Pensão Mauá – onde estava alojada grande parte dos artistas refugiados – nos principais polos de reunião do meio. Pelas ladeiras do bairro, aqueles que chegavam – brasileiros ou estrangeiros – iam logo se integrando ao grupo. A esse respeito, Emeric Marcier (1977) observa: “Nunca me senti estrangeiro aqui, nem mesmo quando cheguei em 1940, aos 24 anos, sem falar nada de português. [...] Desembarquei em abril no porto do Rio e em julho já fazia minha primeira exposição individual.” O pintor mineiro Inimá de Paula, que mudou para o Rio de Janeiro em 1940, conta que conheceu Djanira quando ela morava na pensão ao lado do Hotel Internacional, com Milton Dacosta. “Nessa época li artigos que falavam de Vieira da Silva e defendiam a transformação do hotel em atelier coletivo para artistas, fiquei muito curioso em conhecê-la e o lugar onde morava”, relatou o pintor em *Tempos de Guerra* (1986).

Com a agitação provocada pelo contingente estrangeiro recém-chegado e as trocas que se estabeleciam, o mundo artístico carioca foi se sofisticando. Nesse período, Dacosta frequentava o ateliê de Santa Rosa – artista boêmio, crítico de arte e cenógrafo da primeira montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues –, onde encontrava muitos catálogos, álbuns e livros ilustrados que gostava de folhear. Ali, tomou conhecimento da obra de Modigliani e De Chirico, que exerceram uma influência marcante sobre algumas de suas pinturas. O trabalho do artista, da primeira metade da década de 1940, reflete seu esforço para assimilar a multiplicidade de informações novas que recebia. *Os ciclistas*, de 1941, e *Na piscina*, de 1942, denotam uma influência de Modigliani. A composição de 1942, *Figura*, e *No estúdio*, de 1943, foram tentativas de realizar uma pintura metafísica. De acordo com depoimento dele: “A ausência de reproduções coloridas era realmente uma de nossas dificuldades. Lembro-me bem, que nesse tempo, Santa Rosa foi muito útil para alguns de nós. Ele comprava sempre livros e álbuns ilustrados, e eu, particularmente, ia sempre ao seu atelier para ver as reproduções dos principais pintores de vanguarda. Um álbum sobre Modigliani me encantou” (DACOSTA apud BENTO, 1980).

Por meio dos artistas refugiados, entrou em contato com os princípios cubistas, que o auxiliaram a dar prosseguimento à geometrização, que começou a se consolidar, em trabalhos como *Auto-retrato* e *Composição*, de 1944. *Composição*, que lhe valeu a prêmio de viagem ao exterior,

na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes, retrata o artista e Djanira trabalhando em seus cavaletes. Para Mário Pedrosa (1959, p. 143-144), essa “série de retratos e autorretratos é a primeira manifestação já mais franca, embora ainda ingênua, da personalidade do artista, com um desenho castigado, de plano, embora ainda no uso do modelado e matéria de boa substância. [...] Pode-se dizer que Milton começou a ser ele mesmo pela maior ou menor assimilação do cubismo. Se se pode, com efeito, definir o cubismo como o emprego de um simulacro de objetos a que falta a tridimensionalidade, mas ligados ao espaço envolvente numa unidade integral, os quadros do jovem Milton, do período anterior, são uma espécie de ‘paracubismo’. É que as figuras isoladas, o espaço ralo, o chão neutro (Ciclistas), mera representação inábil no plano terreno, não há neles uma unidade integral das partes compositivas. Mas, na verdade, toda essa fase no fundo não veio do cubismo diretamente, mas de uma fonte indireta, muito mais literária que plástica, da pintura metafísica de De Chirico e que tão grande voga teve no Brasil entre intelectuais modernistas e pintores a estes ligados, como Portinari, Guignard, Tarsila e outros.” Em 1945, uma curiosidade na trajetória do artista, em *Retrato de Menina*, abandonou por um momento a geometrização para realizar um trabalho que parece ter saído do ateliê de Cândido Portinari.

Com Djanira, Dacosta viveu um caso tumultuado, que levava na base de um pé na relação e outro no mundo. Foram anos de brigas, ciúmes e, segundo anedotário sobre o casal, até cadeiradas. Há indícios de que pintavam juntos – na fase dos retratos e autorretratos – um exercitando a partir do outro. Ambos trabalhavam em torno da depuração das formas e usavam o negro na mistura das cores, como faziam os refugiados. A pintora, descendente de índios guaranis e de austríacos, viúva de um marinheiro, era uma figura folclórica no bairro. Sua casa em Santa Teresa, cheia de araras e papagaios, tinha até um mico, que o marido marinheiro havia trazido de uma de suas viagens. Para a francesa, e também artista plástica, France Dupaty, Djanira “era bem louca, sempre querendo matar o Dacosta. Parecia ingênua. Mas era na verdade cheia de idéias e tinha muita poesia dentro de si” (TEMPOS DE GUERRA, 1986). Vieira da Silva conta que a enxergava como “uma figura extraordinária, com muito talento. Era uma mulher fantástica, um conto de fadas” (TEMPOS DE GUERRA, 1986).

Antes de se envolver com as telas, Djanira confeccionava fantasias para as dançarinas dos teatros de revista e para blocos de carnaval. No início de sua atividade artística, desenhava a partir do cotidiano, conforme contou a Hélio Guimarães em entrevista para a *Manchete* (1971): “A observação amorosa das coisas que me cercavam: meus animais, minha varanda, o interior da casa, as crianças na rua, o retrato dos vizinhos”. Foi ali, inspirados nesse dia a dia que partilhavam, que nasceram os quadros de Dacosta de cenas de roda e meninas brincando. As ‘meninas’ se tornaram um tema recorrente na obra do artista, que as utilizou na sua passagem para a geometria construtiva.

Na primeira metade dos anos 1940, o prestígio da arte moderna no mundo artístico brasileiro se consolidou. Cândido Portinari e Lasar Segall eram tidos como os grandes nomes da pintura da época. As pressões do Núcleo Bernardelli ajudaram a criar, em 1941, a já citada Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes. Nas principais cidades do país, constituíam-se núcleos

de adesão às novas tendências estéticas. Em 1944, o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, promoveu a primeira exposição de pintura moderna na capital mineira, uma das coletivas mais significativas da década. Portinari, Guignard, Arpad Szenes, Emeric Marcier, Djanira e Milton Dacosta estavam entre os integrantes. A mostra foi parte de um programa de modernização urbana, implementado pelo prefeito, que incluía a construção de um conjunto de edifícios modernos, projetados pelo arquiteto Oscar Niemeyer, no parque da Pampulha.

Os expositores organizaram uma caravana e viajaram para Minas Gerais, acompanhando as obras. Em Belo Horizonte, participaram de um encontro no Edifício Mariana, com conferências e debates que abriu a exposição. O discurso de Juscelino na inauguração enfatizava: “Pela primeira vez à sombra das velhas tradições mineiras, se organiza um movimento cultural que embebe raízes nas substâncias nova e revolucionária dos espíritos modernos”. (AMARAL, 1987, p. 113). O evento, que teve grande repercussão no meio cultural mineiro, foi alvo de agressões reacionárias que acabaram contribuindo para consolidar ainda mais a reputação dos modernos. Um grupo de depredadores invadiu o local destruindo algumas obras, entre elas, *Atelier*, pintura da fase metafísica de Milton Dacosta. O ato de vandalismo converteu-se em matéria de consagração para o artista, que, nesse mesmo ano, foi premiado pela Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes e realizou uma grande individual no saguão do moderno edifício da Associação Brasileira de Imprensa - ABI.

No início de 1945, Dacosta seguiu para os Estados Unidos a fim de cumprir seu prêmio, uma vez que em razão da Guerra Mundial, não poderia desfrutá-lo em Paris. Djanira, com o apoio de Portinari e com um pequeno capital – levantado com o pagamento da indenização pelo seguro do quadro de Dacosta destruído em Belo Horizonte – embarcou em seguida, indo ao seu encontro. Com o fim da Guerra, eliminados os impedimentos, o artista seguiu para a Europa, enquanto a pintora permanecia em Nova Iorque.

Dacosta circulou por vários países no continente europeu – Portugal, Espanha, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Itália – e passou uma temporada mais longa na França. A viagem teve o efeito de uma fronteira simbólica, de um divisor de águas entre dois momentos da vida e da obra do artista. Aprofundou seus conhecimentos de cultura artística moderna, mas não realizou mudanças substantivas em sua produção. Estas só ocorreriam mais tarde, no decorrer dos anos 1950, sintonizadas com transformações ocorridas no mundo das artes plásticas brasileiras.

Em dezembro de 1947, estava de volta ao Rio de Janeiro. A cobertura da imprensa ao seu retorno atesta que sua reputação permanecia em alta. “Apesar de muito moço, Milton Dacosta é hoje um dos grandes pintores brasileiros”, escrevia o cronista de *O Jornal*. A manchete da reportagem era: “Pintor Brasileiro Percorre o Mundo. Da Cinelândia para o tumulto de Nova Iorque. Um homem pacato se sente perdido na Europa desorientada e inquieta” (ALVES, 1947). Mas o ambiente artístico “pacato” e provinciano da Cinelândia estava em desagregação. Dacosta encontrou à sua volta um universo em mutação. Com a queda do Estado Novo e o surto de modernização, o país entrava em uma nova fase. O fim da Segunda Guerra encerrou o isolamento cultural e artístico em que o Brasil

havia mergulhado. O movimento de internacionalização passou a conferir a tônica na organização do novo mundo que se constituía.

ANOS DE FIXAÇÃO

No âmbito internacional, o pós-guerra e os anos 1950 representam a consolidação das artes plásticas modernas, com a emergência de organismos institucionais internacionalizados, como as bienais e a Documenta de Kassel. A modernidade passava por um processo de legitimação. Em seu interior, não havia espaço para pluralismos. De acordo com Raymonde Moulin (1992), no decênio de 1950, a segmentação visual ficou encoberta pela oposição abstração/figuração que derivou na hegemonia das tendências abstratas no período. O mercado de arte em expansão ainda não havia se estendido à produção contemporânea. Nos Estados Unidos, as universidades ajudaram a corrigir essa defasagem assimilando em seus quadros os artistas contemporâneos. Configurou-se internacionalmente um movimento de acentuada institucionalização dos procedimentos estéticos.

No Brasil, o mundo artístico que emergia a partir de 1948 estava sintonizado com essa condição. Estabeleceu-se uma rede moderna de museus, salões e bienais conectada com a articulação internacional. Por meio desse complexo, abriam-se aos artistas plásticos brasileiros, além de espaços de exposições, uma via de acesso às correntes artísticas modernas e contemporâneas, até então, um privilégio dos que podiam viajar para o exterior.

Somente na década de 1950, com o aparecimento de um universo urbano modernizado, foi possível a emergência de uma linguagem plástica moderna. A sensibilidade e o imaginário – como apontava Walter Benjamin – se desenvolvem em estreita intimidade com a materialidade histórica e são impregnados por ela. Kasimir Malevitch chamava atenção, no início do século, para o fato da arte do cubismo e do suprematismo estar afinada com a atmosfera tensa do meio industrial. “Sua existência depende deste meio, assim como a existência da cultura de Cézanne dependia do meio da província. [...] Os novos movimentos artísticos só podem existir em uma sociedade que assimilou o ritmo da cidade grande, o elemento metálico da indústria. Não pode haver futurismo onde a sociedade ainda preserva um tipo de vida idílico, rural”. (PAULA, 1990).

O novo contexto possibilitou a emergência de núcleos de vanguarda, como o grupo Ruptura, em São Paulo e o grupo Frente, no Rio, que imprimiram o tom do debate artístico no decorrer desses anos. Abstração passou a ser sinônimo de modernidade. Os movimentos de ponta se organizaram em torno das tendências construtivas em detrimento das expressivas, que manifestaram uma atuação mais marginal. Foi o fim do mundo artístico dos anos 1930 e 1940, marcado pelas referências locais, pela indefinição estética e pela ausência de convenções. O período que se seguiu, da constituição de um campo artístico autônomo (BOURDIEU, 1970, 1992), criou um quadro de convenções que passou a determinar o que era e o que não era moderno. O manifesto do grupo Ruptura, vertente concretista paulista, lançado em 1952, distinguia “os que criam formas novas de princípios velhos

dos que criam formas novas de princípios novos”. Autoproclamando-se como a primeira vanguarda brasileira, o grupo marcou posição “contra todas as principais tendências da arte do país, entendidas, pela primeira vez, do ponto de vista plástico formal e não a partir de questões extra-artísticas como a brasilidade, o regionalismo, ou o realismo social”. (COCCIARALLE; GEIGER, 1987). Definia-se nesse momento uma ruptura com a visualidade e os princípios do mundo artístico anterior.

Os primeiros sinais de uma nova atmosfera despontam em 1948. Na ocasião, o escultor norte-americano Alexander Calder realizou uma exposição de suas obras no edifício do Ministério de Educação e Cultura, no Rio de Janeiro; Cícero Dias, Sanson Flexor e Lothar Charoux produziam os primeiros trabalhos abstratos de pintores brasileiros; e, na capital federal, formava-se o primeiro núcleo de artistas abstratos em torno de Ivan Serpa.

Em 1948, Dacosta vivia a fase mais tumultuada de sua vida pessoal. Retornou da Europa diretamente para a pensão de Djanira, acompanhado de outra namorada, uma holandesa, com quem havia passado parte da temporada no exterior. O clima em Santa Teresa ficou insustentável. A situação só se dissolveu após o encontro do pintor com Maria Leontina.

Maria Leontina Franco (1917-1984), pintora paulista, figurativa e expressionista, começou a pintar em 1945, quando se tornou aluna de Waldemar da Costa. Em 1946, já expunha na Divisão Moderna do Salão Nacional, tendo sido premiada duas vezes antes de 1950. Integrou, em 1947, a exposição do “Grupo dos 19”, em São Paulo, onde, juntamente com Charoux, Marcelo Grassmann, Luís Sacilotto e Flavio-Shiró, recebeu destaque especial na imprensa. Participou da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, onde foi cotada para o prêmio de melhor pintor nacional.

De família paulista tradicional, fina, culta – formada em Museologia –, exerceu forte impressão sobre Milton Dacosta. “Maria Leontina é delicada, voltada para cima. Eu sou um sujeito comum. Talvez por isso é que um complete o outro”, contou a Pedro Bloch em entrevista à Manchete (1962). Conheceram-se “numa festa em homenagem a Calder, em Botafogo. Dança, namoro, sabe como é? Casamos, sem ter prá comer, sem nada. Só um pintor sem dinheiro casa com outro pintor sem dinheiro” (idem, 1962). Casaram-se em 1949 e permaneceram juntos até a morte da pintora, em 1984. A boemia e os anos de instabilidade ficaram definitivamente para trás. Com Leontina, Dacosta foi para São Paulo, onde travou conhecimento com outro mundo e outra geração de artistas formados na atmosfera internacionalizada do pós-guerra. Nesse ambiente, e sob a ação dele, fixou pela primeira vez uma linguagem e um caminho para sua vida pessoal.

As ‘meninas’ aparecem como um motivo constante em 1948. No ano seguinte, surge Alexandre – “menino, cuja imagem encontrou um dia na rua, e lhe ficou fixada à mente como uma obsessão” (PEDROSA, 1959). Por intermédio deles, prosseguiu com suas pesquisas de geometrização das formas figurativas. A ruptura entre fundo e figura tinha se completado, revelando que o cubismo fora plenamente assimilado. Trabalhou exaustivamente sobre os dois motivos. Ainda segundo Pedrosa (1959, p. 146), é no interior dessa fase “que quase todos os elementos importantes de sua pintura vão se desenvolver ou germinar. Ele vence o antagonismo espaço-objeto, projetando os limites deste

no espaço envolvente. Nesta fase, com efeito, os contornos de suas figuras, vão romper-se [...] para deixar passarem algumas manchas ou, com o tempo, planos unitariamente coloridos”. Nos anos 1940 e início dos 1950, persistia uma atmosfera lírica em torno das ‘meninas’ que foi se diluindo para ceder lugar ao ascetismo e ao racionalismo que predominaram nas pinturas do período. Era como se o artista trabalhasse com um olho no concretismo, internalizando, talvez inconscientemente, muitos dos princípios construtivos vigentes. Por volta de 1952, influenciado pela obra do italiano Giorgio Morandi, enveredou pelas naturezas mortas, que o conduziram à abstração construtiva, rompendo com a figuração. Esse processo, iniciado em 1954, radicalizou-se e terminou em 1961.

Maria Leontina, até então, figurativa e expressionista, acompanhou o marido no mergulho construtivo, embora de forma mais atenuada, como revelam seus trabalhos de 1956 e 1957. Com ênfases diferentes, boa parte dos artistas que derivaram para a abstração foi impregnada, ao menos temporariamente, pela inclinação construtiva dominante. Alfredo Volpi, Samson Flexor, Mira Schendel e até Iberê Camargo foram alguns exemplos de artistas que, mesmo desenvolvendo uma obra à margem do concretismo, revelaram sintonias com algumas de suas soluções plásticas. Como os demais, Dacosta, desligado de uma problemática intelectual, permaneceu afastado das vanguardas, concentrado em seu projeto pessoal. Mas, vanguardistas ou não, todos trazem a marca da visualidade que se constitui no mundo da arte brasileira dos anos 1950.

Alguns artistas figurativos, liderados por Di Cavalcanti, e o segmento conservador da crítica de arte, organizado em torno de Sérgio Milliet, tentaram fazer frente às novas tendências. Reeditou-se no campo artístico brasileiro o mesmo debate do campo internacional. A 1ª Bienal Internacional de São Paulo foi palco do momento mais acirrado do confronto entre os dois mundos. Na 3ª, em 1955, o conflito foi eliminado com a vitória definitiva do novo universo na rede institucional moderna. A moderna tradição brasileira que se fixou a partir de então fundou-se em uma ruptura com os mundos da arte que a antecederam, com os quais não estabeleceu diálogo nas décadas subsequentes.

A obra de Milton Dacosta contou com a adesão majoritária da crítica do período. Conseguia agradar tanto Mário Pedrosa quanto Sérgio Milliet. Esse fato lhe valeu uma posição privilegiada na rede institucional moderna e contribuiu para transformá-lo em um dos artistas mais respeitados na década. Em 1950, realizou uma individual no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, e no 1º Salão Paulista de Arte Moderna obteve o prêmio Governador do Estado. Participou da 1ª Bienal, em 1951, e recebeu o prêmio de melhor pintor na 3ª Bienal, em 1955. A premiação veio consagrar suas primeiras abstrações construtivas, como *Sobre fundo negro*, de 1954-55. Sua individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1956, ganhou o Prêmio Leiner de Arte Contemporânea de melhor exposição do ano. No ano de 1959, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/Rio) organizou uma retrospectiva de sua obra. Em 1961, teve uma sala especial na 6ª Bienal Internacional de São Paulo. Na apresentação do catálogo, Flávio de Aquino o inseriu na “Terceira Geração Modernista Brasileira, naquela que começa a aparecer no pós guerra, formando

sua arte dentro dos termos anunciados pelos cubistas, fauves e expressionistas.” Mas o fato de estar associado também à segunda geração de modernistas foi um dos fatores que contribuiu para que viesse a se tornar um dos raros artistas com mercado na década de 1950.

O mercado de arte moderna, ainda muito incipiente naquela época, estava em sua fase pioneira. Eram raras as galerias especializadas. Em São Paulo, havia a Domus, que abriu em 1949 e fechou por volta de 1953. No Rio, a Petite Galerie atravessou o período e conseguiu sobreviver até os anos 1980. A clientela para as artes plásticas era reduzida. Entre os colecionadores, em que a presença de um contingente de estrangeiros residentes era expressiva, predominava uma inclinação para o figurativo ou então para o abstrato informal. A tendência que se delineava no mercado, apesar das rupturas realizadas na esfera artística, era de valorização dos artistas do período de 1930 a 1940 (BUENO, 2005). Em razão dessa configuração favorável do mercado, aliada ao prestígio alcançado na rede institucional moderna, Milton Dacosta se converteu em um dos poucos beneficiados pela clientela do período. Talvez isso decorra do fato de que por meio de sua obra tenha conseguido estabelecer, até determinado momento, uma ponte entre os dois mundos que facilitava a assimilação das inovações que introduziu na ocasião.

Apenas na Petite Galerie, realizou duas exposições cercadas de êxito. A primeira, em 1955, trazia um catálogo com várias obras reproduzidas e textos assinados por Sérgio Milliet, Flávio de Aquino, Geraldo Ferraz, Antonio Bento, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa e Santa Rosa. A mostra retratava a dissolução da figuração geométrica em abstração construtiva por intermédio de uma montagem onde os dois momentos estavam representados. Essa passagem possibilitou a convergência de um campo crítico dividido, onde cada analista encontrava espaço para construir uma leitura própria da obra, preservando seu quadro estético particular. Lourival Gomes Machado observava que “se Milton Dacosta continuar fiel a si mesmo, jamais deixará de ser um figurativo. [...] o pintor toma as suas formas aos seres visíveis, às coisas, e mesmo quando transcende a uma organização predominantemente geométrica, continuam a existir como ‘objetos’. [...] O que poderá parecer um feio crime para os que fazem a teoria passar à frente da arte. Não, porém, para nós”. Para Antônio Bento, “Mesmo permanecendo figurativo, Milton Dacosta não reproduz em suas mulheres as formas da natureza. Transforma cabeças, troncos, braços e pernas em formas e signos geométricos”. Enquanto para Santa Rosa, trata-se de “esquemas secos, abstratos, uma geometrização apurada no espírito [...] um resultado de combinações de linhas, num ritmo vário, servindo à associação tão somente de ponto de apoio a uma recriação logicamente abstrata”. Em 1962, expôs na Petite Galerie uma nova série apresentada no catálogo por Mário Pedrosa.

Mesmo tendo fixado uma direção em sua vida e sua obra, Dacosta prosseguia sua viagem entre os mundos da arte. No meio artístico dos anos 1930 e 1940, cada artista era um pequeno mundo onde se concentrava um universo de referências. Para ter acesso às informações, era necessário entrar em contato com as pessoas. O mundo de Cícero Dias era diferente do de Portinari, do de Guignard, do de Vieira da Silva e assim por diante. A inexistência de um campo artístico – com

instituições, exposições regulares, publicações, galerias de arte – que estabelecesse delimitações e hierarquias possibilitou a convivência e a intimidade entre grandes artistas e iniciantes.

Nos anos 1950, a partir da disseminação de instituições de arte moderna nos Estados Unidos e na Europa, da criação dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro e da Bienal Internacional de São Paulo, foi se organizando um campo internacional para a arte moderna constituído em torno de grupos que competiam entre si pelo controle em seu interior. Não eram mais as pessoas, mas os grupos, os depositários do saber estético do período (BUENO, 2001). Para estar afinado com as tendências emergentes, fazia-se necessário circular no interior dessas esferas restritas. Por essa razão, Dacosta prosseguiu viajando, sempre buscando uma interação com os núcleos atuantes. Entre 1951 e 1952, ficou em Paris. Mudou-se novamente para o Rio em 1955. Voltou a São Paulo em 1961. Em 1966, iniciou o retorno definitivo ao Rio de Janeiro, que se completou em 1970.

Nessas idas e vindas, prosseguia concentrado no projeto que vinha desenvolvendo desde 1948. A partir de 1958, a tendência construtiva em sua obras se acentuou. Trabalhos como *Sobre Fundo Azul* e *Sobre Fundo Vermelho* atestam esse movimento que se radicalizou até atingir um impasse em 1961. A pintura *Encontro II* é a última produção de uma sequência. Ela assinala o final da fase abstrata de Milton Dacosta, que coincidiu com o início da crise das vanguardas construtivas no Brasil. Conforme Favaretto (1993, p. 17), ela se manifestou por volta de 1961 e 1962, sendo que “no período até 65, quando os artistas voltam às atividades coletivas, houve um certo isolamento criativo, fruto da indecisão quanto aos modos de assumir ao que se impunha no momento”. Na ocasião, ocorreu “uma retração do concretismo e dissolução do neoconcretismo” (idem, p. 17).

Após a sequência de trabalhos de *Encontro II*, o pintor passou por um momento no seu processo criativo que o encaminhou para uma nova ruptura em sua obra. “A construção formal se esgotou num muro branco, com uma única linha horizontal cortando a base do quadro – ponto crítico, final de linha a exigir do pintor novo mergulho na essência de seu gesto criador” (BECCARI, 1981). “Estou numa fase, agora, em que o caminho fechou”, dizia, na ocasião, Dacosta em entrevista a Pedro Bloch. “Como se eu tivesse chegado a uma parede, entende? Pode-se derrubar a parede, mas não é a solução. Podemos voltar, mas de outra maneira. O mundo roda. Essa fase fechou com uma linha num quadro branco. Você não pode desligar-se do que já fez e do que vai fazer. Tem períodos de retomar o que já fez para recomeçar caminho” (MANCHETE, 1964).

Até então, mantendo a sua identidade, o pintor vinha desenvolvendo uma obra em diálogo com as tendências dominantes de seu tempo. Nos anos 1930 e 1940, seu período de formação, circulou por muitos universos, extraiu ensinamentos de cada um deles, mas não se deteve em nenhum. Na década de 1950, quando o mundo artístico que se consolidava no Brasil passou a priorizar uma tendência – o projeto construtivo –, construiu um trabalho pessoal, porém sintonizado com a atmosfera vigente. A crise das vanguardas no início dos anos 1960 e o impasse em que derivou sua fase construtiva imprimiram uma nova direção a sua obra, que encontrou uma solução, mediante uma retomada do passado. Anos mais tarde, em 1973, lembrando esse período crítico, Dacosta recolocou

o problema da necessidade de renovação na pintura, citando Modigliani em entrevista para Maria Lúcia Rangel (1973): “Imagine só o Modigliani hoje, insistindo naqueles pescoços compridos, naquela estilização. Este é o mal da estilização, porque esgota, satura. É uma luta constante, uma revolta contra o nosso próprio rigor. É preciso meter o pé mesmo. Matar o outro. Já me matei um milhão de vezes. [...] Às vezes custa. Passei meses sem pintar. Ou repetia coisas ou esperava pacientemente que outras viessem. Porque elas não vêm pela janela, mas devagarinho. Por isso, uma fase tem várias etapas. O pintor é assim. Se aborrece e no dia seguinte começa outra vez”.

ANOS DE MATURIDADE

E o pintor recomeçou, retomando a figuração, como a vinha trabalhando no período das ‘meninas’, que agora ressurgem transformadas numa mulher, de formas barrocas como a dos modelos de Rubens. No início predominou o rigor da geometria construtiva no tratamento. O artista segue experimentando devagar. “Não gosto de coisas feitas de improviso. Tratando-se de minha arte, desconfio das coisas feitas com espontaneidade. São sempre perigosas”. (BENTO, 1980). Mas o motivo coloca novos problemas e a obra renasce a partir deles. Em 1963 e 1964, as mulheres vão se tornando mais barrocas e sensuais, introduzindo uma atmosfera até então inédita no trabalho do artista (ver *Figura*, 1963, *Figura e Pássaro*, 1964 e *Vênus VIII*, 1965). Em *Vênus e Pássaro*, de 1969, emerge um erotismo que se acentuou no decorrer dos anos 1970. As ‘vênus’ foram seu último motivo, Dacosta trabalhou exaustivamente sobre ele, assim como o fez com os demais, até encerrar sua produção em 1984.

Essa terceira, e última fase, assinalou uma ruptura no diálogo que o pintor vinha mantendo até então com o mundo artístico do seu tempo. Apoiado em um universo pessoal, maduro, elaborado no decorrer dos anos, retomou fragmentos de sua produção do passado para construir um caminho próprio. Uma obra isolada. Segundo o artista, uma pintura fechada, que não abria possibilidades e caminhos para outros pintores. “Há pinturas que abrem caminhos, outras não. Um Modigliani só pode ser um Modigliani. Como um Pancetti. É uma limitação que não diminui o caminho do artista.” (JORNAL DO BRASIL, 1973). Trabalhou sempre, lado a lado, com Maria Leontina. Mas operavam por esferas visuais distintas que não se comunicavam. A obra de Dacosta recuperava um clima de ingenuidade, de sensualidade que remetia ao passado popular, à vida em Santa Teresa, mas que nunca havia estado presente em suas pinturas. Uma atmosfera deslocada no contexto artístico politizado dos anos 1960.

No mundo da arte da década de 1960, a modernidade não era mais um problema em pauta, mas uma realidade sedimentada. O debate que estava colocado girava em torno do que era e do que não era vanguarda. O campo artístico, que abarcava a rede institucional e um mercado de galerias em ascensão, estava articulado em torno das vanguardas, deflagrações de toda mobilização da vida artística do período. Dominavam no espaço dos museus e das bienais e foram responsáveis pelos principais eventos promovidos pelas galerias de arte.

Os *marchands*, embora buscassem legitimidade promovendo exposições de vanguarda, viabilizavam comercialmente seus empreendimentos, vendendo a produção dos artistas dos anos 1930 e 1940. A morte de Portinari e Guignard, em 1962, consolidou ainda mais o mercado em torno da produção do período – com eles, morriam dois monstros sagrados da pintura ‘moderna’ brasileira. Na ocasião, pintores como Bonadei, Volpi e Milton Dacosta estiveram entre os primeiros artistas vivos a alcançarem uma situação financeira invejável com a venda de seus trabalhos. As vanguardas, embora na ordem do dia, tinham um mercado muito restrito, uma vez que os galeristas estavam mais preocupados em investir em uma produção que tivesse público certo. Foi essa defasagem entre mercado e campo artístico que possibilitou a sobrevivência de uma obra isolada como a de Dacosta.

Em virtude do novo contexto, o pintor foi forçado a reconstruir o seu universo, agora em um âmbito mais restrito. Vivia em torno de poucos amigos: “porque se fosse extrovertido, com grandes relações de amizade, talvez não pintasse.” (JORNAL DO BRASIL, 1973). Estava sempre com Décio Vieira, Alfredo Volpi, Sergio Camargo, Krajcberg. “O Krajcberg é um irmão. Não é por parte de pai, nem de mãe. É por parte da vida. É que acabamos encontrando na vida pessoas que falam a mesma linguagem que nós. Não quero que ninguém me pergunte se vai chover ou o resultado do jogo do bicho. Não me interessa.” (JORNAL DO BRASIL, 1973). No centro desse mundo estava a sua pintura, um vício que partilhava com Maria Leontina e o filho, Alexandre, nascido em 1959. Em uma de suas raras entrevistas, esta concedida a Pedro Bloch, em 1964, Alexandre foi o tema principal: “Criança está sempre em estado de graça. Agora o Alexandre cismou de conhecer o Caymmi porque ouviu o canoeiro. O Caymmi prometeu vir. Tudo que aparece na tv, o menino quer que eu compre. Está cheio de pastas de dente de todas as marcas, mas não escova os dentes. É preciso comprar porque quando criança cisma, pasta de dente é brinquedo. Ele sabe todos os anúncios de cor. Compro tudo que é bom e tudo que é porcaria. Criar criança é difícil, não é? Tem que deixar errar um pouco”.

Na primeira metade dos anos 1970, quando ainda prevalecia a atmosfera da década anterior, em que as artes plásticas permaneciam identificadas com movimentos e projetos, Dacosta, lembrando dos tempos de formação, às vezes se ressentia do isolamento em que ficou confinado: “Tínhamos 18 anos e estávamos juntos. Sentávamos num bar para tomar um cafézinho e o papo se alongava a noite toda. Agora estou mais sozinho, porque naquele tempo havia mais identidades. A gente vai ficando mais com a gente mesmo e mais isolado também.” (JORNAL DO BRASIL, 1973). Mas continuou dando andamento ao seu projeto artístico pessoal, trabalhando sobre as formas femininas das ‘vênus’ com a mesma postura obsessiva que imprimiu no tratamento dos motivos anteriores. “Não me importa uma árvore, um carneiro, uma casa. Isso eu fazia quando era criança. A mulher me interessa como forma e como mulher também. A pintura é um instrumento de conquista do que eu quero. Porque talvez a pintura seja uma mulher mais difícil, mais caprichosa, mais cruel.” (JORNAL DO BRASIL, 1973).

A pintura foi se fixando em torno do motivo dentro de um esquema de cores cada vez mais suave. Exprime uma sensualidade, um erotismo feliz – na ocasião, frequentemente acusado de fácil e oportuno – que contrastava com o clima dominante no país e encobria a relação, ao mesmo tempo

transformadora e torturada, que o artista estabelecia com a sua atividade: “A pintura é o que mais nos maltrata, é um assunto que fere o pintor. Às vezes sinto prazer quando estou pintando e, logo em seguida, penso que este sentimento é falso, que não dura. Tenho sofrido mais pela pintura do que realmente sentido prazer. E com minha mulher acontece a mesma coisa. (...) Pinto para mim e para os outros. Por uma vontade de comunicação. O Volpi um dia me disse que pintava para ele. É muito ciumento de suas telas. O Segall fazia questão, quando compravam um quadro seu, de ir ele mesmo pendurá-lo. Eu não. Se continuo a ver meus quadros tenho vontade de sempre mexer neles, modificar alguma coisa. A minha necessidade é de transformar o que existe. Estas deformações não são feitas para brincar. São para colocar a coisa como eu gostaria que fosse. Não há nunca o artista satisfeito. Há épocas, em que no caminho para o atelier, tenho vontade de dobrar a esquina e fugir. Mas a gente tem que enfrentar mesmo. Não adianta.” (JORNAL DO BRASIL, 1973).

Milton Dacosta sempre se posicionou como um artista moderno e foi essa a razão de ter conseguido circular em esferas artísticas muito distintas. Jamais se submeteu a tendências e modelos. Nunca se acomodou a uma fórmula. Mesmo dialogando com as linguagens dominantes, guiava-se por um eixo interior. Um desterritorializado, não se deixou constranger pelos grupos e pelo ambiente. Mundos da arte se construía e se desfazia enquanto o pintor prosseguia em seu caminho. Nem nacional, nem popular, cubista ou concretista. Fiel apenas a si próprio. Produto de um universo em constante transformação concebeu uma obra afinada com esse espírito. Berman (1986, p.15) lembra que: “A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como diz Marx, tudo que é sólido desmancha no ar.

A partir dos anos 1960, quando a condição moderna se explicitou e se consolidou, aprofundou-se o movimento de segmentação nas artes plásticas. O campo artístico, porém, permaneceu por certo tempo articulado em torno dos projetos e tendências de vanguarda. Arantes (1986, p. 69) observa que, de 1965 a 1969, “boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política”. Por essa razão, a obra de Dacosta, em virtude de sua singularidade e de seu caráter intimista, foi marginalizada pelos segmentos artísticos dominantes. Em 1968, em decorrência da repressão política, iniciou-se um processo de desagregação do campo das artes plásticas brasileiras. Em meados da década de 1970, um novo mundo da arte se estabelecia, trazendo a segmentação como elemento constitutivo. “De 75 para cá, temos a impressão de que um fato inteiramente novo está acontecendo: vemos os jovens voltarem aos suportes tradicionais, os artistas de vanguarda retornarem ao construtivismo e muitas vezes, à abstração... Pouco a pouco voltou-se, como em toda parte, a expressões artísticas que pareciam esgotadas.” (ARANTES, 1986, p. 77).

Não foi por acaso que, no início dos anos 1980, localizamos um movimento de valorização da obra de Milton Dacosta, assinalado por uma grande retrospectiva organizada pelos MAM de São

Paulo e do Rio de Janeiro. O catálogo da exposição foi diagramado por Hércules Barsotti e Willys de Castro, dois artistas consagrados nos círculos de vanguarda, expoentes dos movimentos concreto e neoconcreto. Milton Dacosta, “um astro sem atmosfera” nos anos 1960 e 1970, para lembrar uma imagem de Walter Benjamin a propósito de Charles Baudelaire, começa a encontrar, finalmente, na contemporaneidade, o seu lugar no mundo das artes plásticas no Brasil.

REFERÊNCIAS GERAIS

AMARAL, A. *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

ARANTES, O. B. F. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. *Novos Estudos - CEBRAP*, n. 15, jul. 1986.

BECKER, H. *La distribution de l'art moderne: Sociologie de l'art*. Paris: La Documentation Française, 1987.

BECKER, H. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN W. *et al. Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1986.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BOURDIEU, P.O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, S. (org.). *A economia das trocas Simbólicas*. São Paulo : Perspectiva, 1982.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.

BUENO, M. L. *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial, Fapesp, 2001.

BUENO, M. L. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. In: TEIXEIRA J. G. (org.). *Dossiê da sociologia da arte hoje*. Sociedade e Estado, v. 20, n. 2, maio/ago. 2005, p. 377-402.

CASTRO, R. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

COCCHIARALE, F; GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COUTINHO, S. Djanira, na fase das minas as cores do drama. Rio de Janeiro, *O Globo*, 12 fev. 1975. Entrevista.

FAVARETTO, C. *Anos 50/60: Modernidade, vanguarda, participação*. (inédito) mimeo. 1993.

GUIMARÃES, H. Djanira. *Manchete*, 27 nov. 1971. Entrevista.

MORAIS, F. Um campo, uma água, um rodinho. Rio de Janeiro, *O Globo*, 1 jun. 1979.

MORAIS, F. Bruno Lechowski, mestre esquecido de Pancetti e do núcleo Bernardelli. Rio de Janeiro, *O Globo*, 23 out. 1981.

MORAIS, F. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro : Pinakothek, 1982.

MOULIN, R. *L'Artiste: l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

O GLOBO. Aventura e vitória de uma pintora brasileira. 1 set. 1947. Entrevista com Djanira.

PAULA, M. L. B. C. de. *Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)*. Dissertação (Mestrado), PUC-SP, 1990.

PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TÁVORA, A. Emeric Marcier. Rio de Janeiro, *Última Hora*, 7 nov. 1977. Entrevista.

TEMPOS DE GUERRA: Hotel Internacional / Pensão Mauá. Catálogo n. 6. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte BANERJ. (Curador Frederico de Moraes), mar./abr. 1986.

VENTURA, M. Djanira, um começo de vida. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, 22 maio 1972.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MILTON DACOSTA

LIVROS

BENTO, A. *Milton Dacosta*. São Paulo: Ed. José Paulo Gandra Martins/Livraria Kosmos, 1980.

PEDROSA, M. *Milton Dacosta - vinte anos de pintura: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CATÁLOGOS

PETITE GALERIE. Milton Dacosta na Petite Galerie. Rio de Janeiro, nov./dez. 1955.

PETITE GALERIE. Pinturas de Milton Dacosta. Rio de Janeiro.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo da 4ª Bienal. 1961.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Milton Dacosta. Retrospectiva. 1982.

PERIÓDICOS

ALVES, O. Pintor brasileiro percorre o mundo. Rio de Janeiro, *O Jornal*, 7 fev 1947.

BECCARI, V. d'H. A linguagem muito especial de Dacosta. *Folha de São Paulo*, 28 set. 1981.

BLOCH, P. Pedro Bloch entrevista Milton Dacosta. *Manchete*, 1964.

COUTINHO, W. As múltiplas fases de Milton Dacosta. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 16 set. 1980. Caderno B.

RANGEL, M. L. Milton Dacosta, 40 anos de pintura. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 15 ago. 1973. Entrevista.

RAMALHETE, C. Pintura de Dacosta. *Diário de Notícias*, 1957. Suplemento Literário.

VISÃO. Dacosta procura uma Vênus de carne, 18 fev. 1966.

ENTREVISTAS REALIZADAS QUE CONTRIBUÍRAM COM INFORMAÇÕES

Emeric Marcier, Hercules Barsotti, Joaquim Tenreiro e Frederico Moraes.

IV ARTE CONTEMPORÂNEA E SEGMENTAÇÃO.

A POP ART NA INTERPRETAÇÃO DE DOIS ARTISTAS: WARHOL, O DESBRAVADOR, E ROY LICHTENSTEIN, O CLÁSSICO

CLÁSSICOS E DESBRAVADORES

Na multifacetada corrente da *Pop art*, encontramos uma gama muito diversificada de artistas, do clássico Roy Lichtenstein (1923-1997) ao multimídia Andy Warhol (1928-1987). Nossa intenção é abordar a pluralidade de modos de fazer arte, que se escondem sob o rótulo de *Pop art*, utilizando as categorias de *desbravador* e *clássico*, para focar estas duas figuras emblemáticas da tendência nos Estados Unidos: Warhol e Lichtenstein.

A segmentação, um fenômeno evidente na alta modernidade, estava presente, embora de forma camuflada, na arte do período pré-moderno. Entre os artistas plásticos havia distinções decorrentes da opção de cada um, que derivou em diferentes categorias. Existem os artistas que podemos designar como *clássicos*. Alguns constroem suas obras em torno de um tema e uma linguagem particular, desenvolvendo todo o trabalho em função dele. Auguste Rodin e Piet Mondrian podem ser inseridos nesse segmento. Outro tipo de clássico é o dos identificados com uma técnica ou um suporte, que os definem artisticamente: são geralmente pintores ou escultores. Os expressionistas abstratos norte-americanos, pintores por excelência, se enquadram nessa versão de clássicos. Uma segunda categoria é a dos que operam desvinculados de técnicas e temas, que empenhados em explorar o universo visual, estão sempre transgredindo limites e fronteiras e, por esse motivo, vamos denominá-los como *desbravadores*. Embrenhando-se por territórios desconhecidos, são os equivalentes de Marco Polo e Jack London, no mundo das artes. Um de seus traços característicos é a utilização de um amplo leque de recursos – artísticos e não artísticos – em suas explorações visuais.

Leonardo da Vinci foi um exemplo de *desbravador* renascentista. Sua relação com a visualidade englobava múltiplas linguagens que extrapolavam a esfera puramente estética. Transitava entre arte e ciência com uma desenvoltura que poucos contemporâneos revelaram. Já Pablo Picasso foi um *clássico* moderno. Recorrendo às inúmeras técnicas e linguagens, manteve-se dentro do domínio artístico, lidando com problemas relacionados com a pintura. Marcel Duchamp simbolizou os *desbravadores* entre os modernistas. Foi tão radical em sua viagem *anti*-arte – questionando a fetichização e a institucionalização da produção artística – que terminou a vida jogando xadrez. Depois dele, as artes plásticas puderam sair do confinamento imposto pela predominância da pintura puramente retiniana, para entrarem em relação com outras esferas da arte e da cultura. Seu objetivo não era mais produzir imagens e sim tecer reflexões sobre a imagem. “[...] tudo o que fez a partir de 1913 é parte de sua tentativa de substituir a *pintura-pintura* pela *pintura-ideia*.”¹¹¹

Com Duchamp, o projeto modernista viveu ao mesmo tempo seu instante mais radical e sua saturação. Realizando com seu trabalho uma crítica do sujeito que olha e do objeto que é olhado, substituiu a ironia romântica pela metaironia. “A ironia consiste em desvalorizar o objeto: a metaironia não se interessa pelo valor dos objetos, mas sim pelo seu funcionamento. Esse funcionamento é simbólico: amor/umor/hamor... A metaironia nos revela a interdependência entre o que chamamos *superior* e o que chamamos *inferior*, e nos obriga a suspender o julgamento. Não é uma inversão de valores, mas uma liberação moral e estética, que põe em comunicação os opostos. [...] A metaironia libera as coisas da sua carga de tempo e os signos de seus significados; é um colocar os opostos em circulação, uma animação universal, na qual cada coisa volta ser o seu contrário. Não um niilismo, mas uma desorientação: o lado de lá se confunde com o lado de cá.”¹¹² E o dilema moderno (entre arte e vida, ver e desejar, erotismo e contemplação) é dissolvido, e não solucionado, pelo jogo de opostos.

A obra de Duchamp assinala o ocaso da vanguarda modernista. A produção contemporânea, associada à emergência da *Pop art*, despontou liberada do compromisso com a ruptura. Seus principais representantes surgiram na sociedade norte-americana do início dos anos 60, num ambiente altamente modernizado, onde as principais coordenadas que imprimiram força às vanguardas européias do início do século estavam extintas. O passado clássico estava sepultado, e a direção assumida pelo capitalismo não deixava margem para ilusões a respeito do sistema e nem tampouco para sonhos revolucionários¹¹³. Para a nova geração, do ponto de vista artístico, o primado da tradição plástica europeia e o fantasma da representação eram parte de um capítulo encerrado da história da arte. A deformação e a abstração, enquanto estéticas reativas, não tinham mais razão de ser. As artes plásticas puderam finalmente, pela primeira vez na modernidade, fazer as pazes com a figuração.

Como todo desbravador, Duchamp foi um descobridor. Alinhado com a atmosfera visual que o cercava, esteve entre os primeiros a identificar que depois do túnel escuro do expressionismo

¹¹¹ Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. .

¹¹² Octavio Paz, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 142 e 144.

¹¹³ Ver Perry Anderson, “*Modernidade e Revolução*”, *Novos-Estudos CEBRAP*, fevereiro de 1986, n. 14.

abstrato emergiu uma nova expressão artística vitalista, forte e voltada para o mundo exterior: a *Pop art*. Atribuía ao grupo o mérito de ter se descolado da ideia retiniana de arte:

Vejo neles uma coisa que é realmente nova, que é diferente, ao passo que toda uma série de artistas, depois do começo do século, se inclinou para a abstração. Primeiro os impressionistas simplificaram a paisagem em termos de cor, enquanto os fauves a simplificaram também, acrescentando a deformação, que é característica do nosso século, não se sabe porque (sic). Porque os artistas estavam tão obstinados em querer deformar? É uma reação contra a fotografia me parece; não tenho certeza (...) Isso é muito claro em todos esses artistas, sejam os fauves, os cubistas e mesmo os dados ou os surrealistas. Entre os últimos artistas pops não existe muito esta idéia de deformação. Eles tomam emprestadas as coisas feitas, desenhos já feitos, cartazes etc. É então uma atitude bastante diferente, a qual os torna interessantes aos meus olhos.¹¹⁴

A POP ART, ENTRE O MODERNISMO E A CULTURA DE MASSA

Na relação renovada que os pops estabelecem com o fenômeno visual, linguagens estigmatizadas, como o realismo e a arte temática, ressurgem reabilitadas e com outras conotações, despojadas do antigo caráter literário e representativo. Para Roy Lichtenstein, há um resgate da paisagem, que passa pela aceitação das transformações impostas pela modernização:

A arte tem se tornado extremamente romântica e irrealista desde Cézanne, alimentando-se da arte. É utópica. Tem tido cada vez menos a ver com o mundo. Olha para dentro... No exterior está o mundo. A arte pop encara o mundo. Parece aceitar o seu meio ambiente, que não é bom nem mau, mas diferente, outro estado de espírito.¹¹⁵

Outra característica é a intimidade com a cultura de massa. Com a consolidação e a sofisticação de uma cultura de consumo, nos Estados Unidos, depois da segunda guerra mundial, o universo das artes plásticas passou a ser contaminado por ela. Arte culta, arte popular de massa e arte comercial (publicidade) operam a partir do mesmo espaço plástico. Dialogam entre si, atuam sobre o meio, modificam-no e são modificadas por ele. No primeiro momento de consolidação da realidade visual pop, nos anos 50 e 60, ela aparece ainda como um conjunto unitário e homogêneo, onde predominava um padrão de identidade norte-americano e uma preponderância da arte publicitária.¹¹⁶ A *Pop art* é ilustrativa deste período.

Um dos precursores da *Pop art*, Robert Rauschenberg declarou que tentava operar na brecha entre a arte e a vida. Cézanne, quando deixava de lado as regras acadêmicas e virava as costas para as escolas e os museus, indo para natureza a fim de vivificar o olhar através dela, estava imbuído do mesmo sentimento. Mas a vida como a arte tem múltiplas manifestações. Pode-se revelar nas

¹¹⁴ Marcel Duchamp em Pierre Cabane, *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

¹¹⁵ Roy Lichtenstein citado em Lucy Lippard, *A Arte Pop*, Lisboa, Verso, 1973, p. 92.

¹¹⁶ Ver Christin J. Mamiya, *Pop art and consumer culture - American supermarket*, Austin, University of Texas Press, 1992.

paisagens de Cézanne, assim como nas viagens espirituais de Klee e Kandinsky, como nos mergulhos existenciais do expressionismo abstrato. A via da *Pop art* para se aproximar da vida foi retornar ao mundo exterior através da paisagem urbana. Nesse movimento seus artistas atuam no cruzamento de outra fronteira, entre alta cultura e cultura popular, comprimidos entre dois universos visuais que operam ainda como sistemas monolíticos, o modernismo e a cultura de massa.¹¹⁷

Warhol e Lichtenstein construíram suas obras por essa via e nessa atmosfera. Frequentemente aproximados pela crítica – em razão da ligação que estabeleceram com as histórias em quadrinhos –, desenvolveram posicionamentos distantes com relação à visualidade e a condição de artista. A análise de algumas destas posturas – especificamente, o exercício da atividade artística, a forma de emergência profissional e a relação com a imagem do artista – nos levou a distingui-los recorrendo às definições de *clássico* e *desbravador*. Os dois olham para o exterior, mas de posições diferentes: Lichtenstein, do interior do mundo da arte, e Warhol, pela ótica da sociedade americana. O primeiro recorreu à estética da indústria cultural, particularmente os *comics* (quadrinhos) – um universo tradicional da cultura de massa, de imagens fixas e enquadradas – para discutir questões de ordem artísticas. O segundo perseguiu o movimento – sendo o primeiro artista a desenvolver uma obra inteiramente articulada à fotografia – e era mobilizado por problemas ligados à vida moderna, ou à morte moderna.

O CLÁSSICO LICHTENSTEIN

Roy Lichtenstein é um *clássico* por desenvolver uma obra linear, fiel a um estilo e a determinadas questões e linguagens: “Não tenho desejos de fazer filmes, vídeos. Quero me concentrar na pintura. Sou provavelmente o único artista do mundo com certeza absoluta que não tem capacidade nenhuma de fazer um filme”.. A referência dos *comics* é sua marca registrada. Um traço tão forte, que Andy Warhol interrompeu uma série em torno de Dick Tracy para não ser confundido com ele. Um de seus temas principais é a crítica do elitismo da grande arte e da alta cultura. Através de sua obra, sempre com humor, mostra que na sociedade contemporânea todas as imagens estão condenadas a se transformar em clichê, inclusive a arte de vanguarda. No final dos anos 60, de acordo com Adam Gopnik,

Ele utilizou seu estilo quadrinístico para caricaturizar as abstrações de Mondrian, os murais Deco, a ‘action painting’ de De Kooning e depois o cubismo e o surrealismo. Revelou possuir uma sensibilidade inigualável para perceber o momento exato em que um impulso expressivo se converte em tique estilístico. [...] Mais cedo ou mais tarde, tudo se transforma numa coruja empalhada. Lichtenstein identificou o momento quando isso aconteceu ao modernismo.¹¹⁸

¹¹⁷ Ver Kirk Varnedoe e Adam Gopnik, *High & Low - Modern Art and Popular Culture*, New York, MoMA, 1991.

¹¹⁸ Adam Gopnik, “Roy, o último dos modernos” (*Independent on Sunday*), reproduzido em *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 30/1/1994.

Trabalha com os clichês da grande arte e da cultura de massa, modificando os originais através de seu estilo, construindo uma realidade inusitada onde mundos afastados passam a conviver em harmonia no mesmo ambiente. As garotas extraídas das tiras dos quadrinhos se converteram em imensos painéis, em cores primárias, que acabam sendo muito mais pops que a própria produção da cultura de massa. Aplica o mesmo processo com as obras de arte das quais se apropria. “Quando estava fazendo um Picasso estava colocando algo de vernacular, algo de comum, dentro do que considerava uma autêntica obra de arte. Estava relacionando uma obra de arte com o cartoon..”¹¹⁹ Existe amor e humor nesse ato, e não ironia. O resultado é mais uma recriação do que uma paródia. Lichtenstein observa que “em paródia, a conclusão é o perverso, e sinto que na minha obra não estou decidido que isso se passe assim. Pois não desgosto do trabalho que parodio... Na verdade, admiro as coisas que aparentemente parodiei.”¹²⁰

Utiliza elementos da visualidade contemporânea, mas a sua referência é o modernismo, e seu diálogo é com a história da arte. Retrabalha as obras clássicas a partir de matrizes contemporâneas, como Picasso havia feito antes com Velasquez, e van Gogh, com Rembrandt. Afinal, o artista Roy Lichtenstein é um produto do mundo da alta cultura, que começou como professor de pintura na Universidade de Ohio. Já Andy Warhol saiu do mundo da publicidade. Antes mesmo de conseguir ser reconhecido no mundo da arte, era um dos artistas-publicitários mais renomados de Nova York. O estigma de publicitário foi um obstáculo que teve que remover para poder penetrar no seletor reduto da arte de vanguarda nova-iorquina.

O DESBRAVADOR WARHOL

Andy Warhol foi um exemplo de *desbravador* que construiu um trabalho extrapolando os limites da linguagem e as fronteiras do universo artístico. De acordo com Thomas Crow¹²¹, existem ao menos três Warhols. O primeiro, o mais conhecido, é o personagem controvertido que fabricou, com suas extravagâncias e pronunciamentos famosos. O segundo é produto do universo visual difundido por suas pinturas. O terceiro, menos focado pela crítica e pela história da arte, está ligado ao seu papel *desbravador*, é o do artista que se permitiu experimentos com a cultura não elitista, num campo distante e além do mundo da arte. Não tinha um atelier e sim uma empresa artística – a *Factory* –, onde mantinha 18 empregados fixos, produzia vídeos, filmes de cinema, conjuntos musicais (Velvet Underground) e obras de arte. Para Crow, embora Warhol tenha fundado sua arte na onipresença das embalagens das mercadorias, realizou seus trabalhos mais vigorosos dramatizando os momentos de colapso na troca de mercadorias. São os instantes em que a mídia de massa produz imagens como barreiras do desejo, expostas em inadequação com a realidade

¹¹⁹ Roy Lichtenstein, “Um papa da pop que não quer ser ícone”, entrevista a Hêlio Belik, *Folha de São Paulo*, op. cit.

¹²⁰ Roy Lichtenstein citado em Lucy Lippard, op. cit., p. 94.

¹²¹ Thomas Crow, “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”, in *Reconstructing Modernism - Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. (org. Serge Guilbaut, Cambridge/London, The MIT Press, 1991.

do sofrimento e da morte, como na série de retratos de Marilyn Monroe ou em *Tunafish Disaster*. Transitou entre a publicidade e a mídia, fascinado pela forma como construíam a vida moderna, na fronteira entre a ilusão e a realidade. Uma de suas questões eram as pessoas na sociedade moderna, onde todo mundo pensa as mesmas coisas, fala em individualidade, mas é cada vez mais igual a todos os outros.¹²² “[...] a América estabeleceu uma tradição segundo a qual os consumidores mais afortunados compram essencialmente as mesmas coisas que os pobres. Quando se está assistindo televisão bebe-se Coca-Cola; sabe-se que o presidente bebe *Coke*, Liz Taylor bebe *Coke* e, então, a pessoa pensa consigo própria que também pode beber *Coke*”¹²³ Uma sociedade da multidão, desesperada com o anonimato, que se projeta em estrelas e ídolos construídos pela mídia e transformados em clichê. Para Warhol, virar clichê era uma forma de morte.

Ele reforçava o caráter de máscara dos rostos representados, eliminando também os últimos vestígios de individualidade que a pose do modelo permitia. Transformou retratos fotográficos estereotipados, que não são mais do que um simulacro de individualidade, em ícones resplandecentes de uma era ímpia, destacou a imagem do seu detentor, para fazer dela uma máscara por detrás da qual podiam esconder-se os anseios e os receios da consciência coletiva, uma máscara de superfície pura. Na obra de Warhol a superfície parece de fato um abismo e não deve ser confundida com a superficialidade. “Apetece mais beijar as pessoas, quando não estão maquiadas. Os lábios de Marilyn não despertavam interesse para ser beijados, mas sim para ser fotografados.” (WARHOL)¹²⁴.

“Percebi que tudo o que faço está relacionado com a morte.” (WARHOL)¹²⁵. A morte rondava a vida moderna e as obras do artista, que concentrou uma série em torno dela.

A série que fiz sobre a morte dividia-se em duas partes: a primeira tratava dos mortos célebres; a segunda das pessoas que ninguém ouviu falar. Achei que num momento ou noutro, as pessoas deveriam pensar nelas; na moça que se atirou do alto do Empire State Building, nas mulheres que comeram atum envenenado, nas pessoas que morrem em acidentes de avião. (WARHOL)¹²⁶.

Ao contrário de Lichtenstein, estava mais preocupado com a sociedade e em estabelecer um diálogo com ela – interferindo em sua rotina, desmistificando seus mitos, quebrando padrões – do que com o mundo da arte. Em alguns de seus filmes procurava romper a magia da sala escura e, entediando o espectador, tentava retirá-lo do mundo imaginário, fazendo-o olhar em torno. “Parece-me que só com a televisão é possível obter melhores resultados do que com o cinema. Quando estão assistindo os meus filmes as pessoas podem fazer mais coisas do que quando estão

¹²² Ver entrevista de Warhol a Gene Swenson’s reproduzida em *American artists on art -from 1940 to 1980*, (org. por Ellen H. Johnson), New York, Harper & Row, 1982. p. 86-89.

¹²³ Warhol citado em Klaus Honnef, *Andy Warhol*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992, p. 26.

¹²⁴ Klaus Honnef, op. cit., p. 58.

¹²⁵ Ver entrevista a Gene Swenson reproduzida em *American artists on art - from 1940 to 1980*, p. 87.

¹²⁶ Warhol citado em Klaus Honnef, *Andy Warhol*, op. cit., p. 62.

vendo outros: pode-se comer e beber, fumar, tossir e olhar para o lado e, depois, olhar de novo e verificar que ainda está tudo lá.” (WARHOL)¹²⁷.

NA BRECHA ENTRE A ARTE E A VIDA

Se compararmos a forma de emergência profissional e a relação que cada um estabelece com a imagem de artista, as distinções entre Lichtenstein e Warhol se aprofundam. Roy Lichtenstein, como todo *clássico*, foi descoberto pelos marchands Ivan Karp e Leo Castelli e transformado em estrela pela dupla. Em 1960 já era um artista consagrado no campo artístico. Permanece desde então circunscrito a sua função de criador de obras de arte, deixando a divulgação e a venda de seu trabalho inteiramente ao cargo dos críticos e *marchands*.

Só trabalho com Leo (Castelli). Todas as outras galerias que apresentam meus trabalhos o fazem através do Leo. Nossa relação é ótima estamos juntos há 26 anos (risos). Fazemos tudo sempre juntos. Mas minhas opiniões sempre repousam sobre as dele. Porque não trato com o público. Só mando o trabalho para a galeria. (LICHTENSTEIN).¹²⁸

O campo artístico de vanguarda opera como uma esfera autônoma separada do resto, como uma sociedade dentro da sociedade.¹²⁹ As reputações são construídas em seu interior, segundo seus critérios e em indiferença às outras esferas da sociedade. É um espaço restrito que opera em contraposição ao universo ampliado da mídia de massa, que está em relação com a totalidade da sociedade. A consagração conquistada na grande mídia não é sancionada e nem bem vista no interior do campo. Lichtenstein construiu sua legitimidade artística em conformidade com as regras dominantes no campo. Andy Warhol primeiro se transformou num personagem da mídia, e depois tentou reverter a consagração midiática em prestígio artístico no interior do campo. Foi a primeira vez que um artista plástico, detendo o controle de seu processo de consagração, aconteceu como um fenômeno social e conseguiu posteriormente ser reconhecido pelo espaço restrito do campo. Além de publicitário, artista plástico, era também um homem de negócios. No fim de sua vida além da *Factory*, criou uma revista a *Interview* e era dono de um canal de TV a cabo. Acima de tudo foi o fabricante e proprietário de um produto chamado *Warhol*. Segundo Calvin Tomkins, “Desde sua chegada Nova York, em 1949, Warhol tem perseguido a sua celebridade com a obstinação de um salmão na estação da fresca.”¹³⁰ Recusou até o fim o papel de artista tradicional – separado do mundo – para interagir diretamente com a sociedade mais ampla.

Esta forma de Warhol, de se manter permanentemente em evidência no firmamento das artes foi alvo de muitas críticas entre seus pares. Lichtenstein – que sempre se recolheu no seu círculo

¹²⁷ Warhol citado em Klaus Honnef, op. cit., p. 74.

¹²⁸ Roy Lichtenstein, entrevista à Helio Belik, *Folha de São Paulo*, op. cit.

¹²⁹ Sobre a noção de campo artístico autônomo ver Pierre Bourdieu, *Les Règles de L'art*, Paris, Seuil, 1992.

¹³⁰ Calvin Tomkins, citado por Irving Sandler, *Le Triomphe de L'art américain, les années soixantes*, Paris, Carré, 1990, p. 113.

restrito – quando comparado ao companheiro de *Pop art*, procura deixar claro, mas sutilmente, as diferenças que os separavam:

Nós não tínhamos uma amizade muito próxima, embora fôssemos bastante amigáveis e nos víssemos com uma certa regularidade. Mas é difícil ser amigo de artista, quando se é um artista também, porque logo um começa a invadir o espaço do outro. [...] nossos trabalhos sempre conservaram uma grande diversidade.

Nunca procurei colocar minha imagem pessoal no meu trabalho. Quero distinguir bem meu estilo artístico do meu jeito de viver. Quero ser famoso, mas sem nunca perder minha privacidade. Nunca tentei ser um ícone como Salvador Dalí e, de certa forma, o próprio Picasso.¹³¹

Mas Warhol fabricava seu personagem como uma estratégia. Conhecedor profundo dos mecanismos da mídia, sabia separar muito bem a pessoa do clichê, o indivíduo da imagem projetada. E foi como uma ironia que relatou esta passagem, que provavelmente vem a ser mais uma de suas lendas:

Recentemente uma companhia estava interessada em comprar minha *aura*. Nunca entendi o que queriam, mas estavam dispostos a pagar por ela. Então achei que se alguém estava disposto a pagar tanto por isso eu deveria tentar entender o que é.

Quando você vê uma pessoa na rua, ela realmente pode ter uma *aura*. Mas quando abre a boca, lá se vai a *aura*. “*Aura*” deve existir somente até que se abra a boca.¹³²

Abandonou a publicidade para se dedicar a divulgação do artista Warhol. Enquanto a maior parte dos integrantes da *Pop art* já se encontravam em evidência em 1960, Andy Warhol só conseguiu sua primeira exposição com Castelli em 1964. Uma das estratégias que utilizou para captar a atenção do marchand foi, recorrendo a uma técnica de comunicação, a repetição constante, por toda parte, de elementos de sua obra associados à sua imagem, como uma etiqueta ou uma grife.

Nesta visão, o signo Warhol marca uma série de produções em rede: pinturas, filmes, fotografias, exposições, escritos. “O autor Warhol identifica-se com a rede que faz circular os produtos Warhol.” (...) Ligando seu nome ao objeto da série conhecido de todos, Warhol torna-se assim tão conhecido como a imagem que ele assina. Será o caso da sopa Campbell’s, da Coca-Cola, das “estrelas”, ídolos do público, como Marilyn Monroe ou Liz Taylor, ou, melhor ainda, da nota de um dólar. Será suficiente tornar esses objetos sensacionais, seja pelo tamanho – as 100 Marilyn têm 205,5 cm por 567,5, as Liz, 211 por 564, os dólares, 228 por 177,5 –, seja pela repetição: 100 Marilyn, 112 garrafas: *Green Coca-Cola Bottles* (1962).¹³³

Se Lichtenstein usou, no desenvolvimento de seu trabalho, a apropriação de obras célebres e imagens correntes – um método clássico na história da pintura – Andy Warhol recorreu na

¹³¹ R. Lichtenstein, *Folha de São Paulo*, op. cit.

¹³² Andy Warhol, “A Filosofia de Andy Warhol”, reproduzido em *Folhetim* n. 526, 6/5/1987.

¹³³ Anne Cauquelin, *A Arte Contemporânea*, Lisboa, Res-Editora, s/d, p. 99.

realização de sua obra à técnica de repetição e fragmentação característica da indústria cultural. Um *desbravador* no exercício de sua arte e na projeção de sua obra. Usou recursos da cultura de massa também para se promover, mas ao contrário de Lichtenstein, procurou desvendar este universo, revelando que não havia espaço para conciliações. O que emana mais forte de sua arte é a sociedade americana e a morte. Já as pinturas de Lichtenstein – “apesar de seu impulso realista sequer são tão *americanas* assim”¹³⁴ – evocam a felicidade.

A felicidade irradiada de sua arte é fundamentada em sua fé na reconciliação – a reconciliação entre os quadrinhos e a arte, entre o estilo clichê e o sentimento real. [...] conjura uma ideia mais antiga do artista moderno – o explorador que desceu às regiões inferiores, e voltou sorrindo. Ele parece hoje o último artista moderno num velho papel: como o homem misteriosamente feliz.¹³⁵

Enquanto Lichtenstein permaneceu fechado em seu mundo, observando à distância os novos movimentos, o inquieto Andy Warhol, até o fim de sua vida, continuou interagindo com tudo de novo que emergia. Chegou inclusive a emprestar a força da sua marca para promover jovens que despontavam, como o pintor Jean-Michel Basquiat (1960-1986) nos anos 80. Recebido com ressalvas entre artistas estabelecidos, como os expressionistas abstratos¹³⁶, foi amado e respeitado por muito dos radicais da contracultura dos anos 60. Eva Hesse (1936-1970), uma conceituada *desbravadora* da “Process art”, que dedicou sua curta trajetória na construção de objetos de três dimensões, declarou numa entrevista, em 1970, sua admiração incondicional por Warhol:

Ele está no topo da minha lista de favoritos. Ele é o mais artista que alguém pode ser. Sua arte e seu discurso e sua pessoa são igualmente equivalentes. Ele e seu trabalho são mesma coisa. É isto o que eu quero ser, o mais Eva que puder ser como artista e como pessoa.¹³⁷

¹³⁴ Adam Gopnik, “Roy o último dos modernos”, (do *Independent on Sunday*) reproduzido no Caderno Mais, Folha de São Paulo, op.cit.

¹³⁵ Adam Gopnik, “Roy o último dos modernos”, *Caderno Mais*, op. cit.

¹³⁶ Ver Victor Bockris, *The Life and death of Andy Warhol*, New York, Bantam Books, 1989.

¹³⁷ Eva Hesse, entrevista a Cindy Nemser, do início de 1970, reproduzida em *American Artists on Art - from 1940 to 1980*, op. cit., p. 196.

V NEM APOCALÍPTICOS, NEM INTEGRADOS. PERSPECTIVAS DA ARTE NO FINAL DO SÉCULO XX

No final do milênio e do século XX, coloca-se a questão da crise das vanguardas como um sintoma do final da arte. A partir de ensaios escritos por alguns dos maiores intelectuais do século que termina, procuramos realizar um balanço da arte, em tempo de modernidade, que foi a história que marcou o nosso século.

No final dos anos 60, há quase 30 anos do fim do século XX, Umberto Eco classificava a reflexão em torno da cultura de massa a partir de duas categorias, a visão dos apocalípticos e a visão dos integrados. No primeiro grupo se reuniam os intelectuais, defensores da cultura erudita e críticos da cultura de massa. No segundo os produtores da cultura de massa que elaboravam seu pensamento a partir dela. Os apocalípticos teorizando sobre a ampliação cultural teciam um panorama de decadência. Os integrados, que raramente teorizavam, produziam emitindo mensagens otimistas do universo em questão. Embora no âmbito da arte os limites entre a cultura erudita e a cultura de massa fossem ficando cada vez mais confusos, no domínio da produção teórica essas esferas ainda se preservavam distintas e separadas. E é já manifestando um descontentamento diante dessa compartimentação que o intelectual italiano, herdeiro de uma tradição mais flexível, a gramsciana, aborda a questão.

[...] se devemos operar *em* e *para* um mundo construído na medida humana, essa medida deverá ser individuada não adaptando o homem a essas condições de fato, mas *a partir dessas condições de fato*. O universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso [...]¹³⁸.

Olhando de frente para o novo contexto sociocultural Umberto Eco constrói sua reflexão sobre ele. Não foi por acaso que tenha sido um dos primeiros intelectuais a cruzar as fronteiras. *O nome da rosa*¹³⁹, publicado em 1980, é ao mesmo tempo um texto de ficção erudito e popular, que se transformou em *best-seller* e virou filme de sucesso na indústria cultural. Mas era ainda uma

¹³⁸ Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Perspectiva, 2ª Edição.

¹³⁹ Umberto Eco, *O nome da rosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

ruptura vinda de cima. Uma transgressão intelectual, um gesto atrevido, um ato herético de um dos mais respeitados eruditos contemporâneos.

O clima nos últimos anos do milênio é outro. As fronteiras estão definitivamente borradas, com a cultura de massa invadindo cada vez mais domínios até então exclusivos da alta cultura, como por exemplo os museus de arte. As transgressões agora vêm de todos os setores, não são mais atitudes extravagantes de pares de uma esfera de bens restrito. No entanto as análises intelectuais do fim do século – embora geralmente carregadas de medo e perplexidade perante as transformações em curso – vão perdendo seu caráter apocalíptico, se revelando mais matizadas e flexíveis, procurando compreender o sentido destas modificações. Tomando como referência o universo das artes plásticas, são representativas as reflexões publicadas na edição comemorativa de dez anos da revista de arte espanhola *El Paseante* (1995)¹⁴⁰, em torno das quais centraremos nossa abordagem.

A *El Paseante* selecionou alguns dos textos mais significativos sobre a condição da arte no final do século XX, assinados por grandes ensaístas de diferentes partes do mundo. Dois foram escritos na metade da década de 1980, quando o fenômeno da globalização se configurava como uma realidade irrefutável, mas ainda não assimilada, implicando no desmoronamento de fronteiras e limites em todos os âmbitos da sociedade. A atmosfera era tensa e o clima no mundo intelectual era de terra arrasada, com grande parte de seus alicerces sendo colocados em xeque. Os textos dos filósofos norte-americanos Hal Foster – “Contra o Pluralismo” (1985) – e Arthur Danto – “O fim da Arte” (1986) – são mais ácidos e contundentes, contaminados pelo estado de perplexidade generalizada que tomava de assalto o mundo das artes.

Os demais ensaios, produzidos cerca de dez anos após, passado o tempo das turbulências e com a aproximação da arte com a cultura de massa praticamente consolidada, são reflexões mais ponderadas, que despojadas de qualquer postura apocalíptica, projetam uma nova luz para a compreensão da arte do final do século. Os do *videomaker* norte-americano Bill Viola, “ Interpretando um copo de vinho quebrado” (1988) e “Entre o como e o porquê” (1993) foram realizados ainda num período intermediário, mas seguindo o espírito dos mais recentes. O alemão Andreas Huyssen, um dos principais teóricos da pós-modernidade, discute a nova condição dos museus de arte em “Escapar da amnésia: o museu como meio de massa”, de 1994. O restante dos artigos foram todos escritos em 1995, como o do poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz, “Rupturas e Restaurações”; o do ensaísta espanhol Rafael Argullol, “Quando o nosso século já é o século passado”; o do artista plástico Antonio Saura – irmão do cineasta Carlos Saura – “A arte Efêmera”; o da redatora da revista *Estrella de Diego*, “A história que nos contam, a história que contamos”; e o de Francisco Calva Serrelar, talvez o principal crítico de arte espanhol, a propósito da arte atual espanhola intitulado “Grandes Esperanças”. Assim, o que iniciamos num cenário em ruínas, tem continuidade através de densas reflexões, que se desdobram em *grandes esperanças*.

Vamos trabalhar mais detidamente em torno de quatro textos: os de Hal Foster, Arthur Danto, Andreas Huyssen e Octavio Paz. Os demais mencionaremos ocasionalmente de passagem.

¹⁴⁰ *El Paseante*, número triplo (23-25): “El Arte en el fin de siglo”, 1995.

Em *El Paseante*, Hal Foster, autor do ensaio mais antigo, “Contra o pluralismo”, de 1985, é o mais refratário às transformações em curso e o único que recorre à matriz frankfurtiana para explicá-las. Os filósofos da Escola de Frankfurt, como Herbert Marcuse, Max Horkheimer e Theodor Adorno, que passaram por duas experiências dolorosas com o fenômeno das massas – o nazismo na Alemanha e o início da Indústria Cultural nos Estados Unidos, nas décadas de 1930 e 1940 – desenvolveram uma concepção de arte construída em contraposição à cultura de massa. Para eles quanto mais autônoma se mantiver a produção artística da realidade que a cerca maior será sua força estética, pois a medida que recusa a realidade social e política imediata pode se converter num instrumento de transformação da mesma. Para Marcuse:

em virtude de sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais existentes. Na sua autonomia, a arte não só contesta estas relações como, ao mesmo tempo, as transcende. Deste modo, a arte subverte a consciência dominante, a experiência ordinária.¹⁴¹

Essa inclinação teórica que promove uma separação radical entre arte e vida cotidiana, entre alta cultura e cultura de massa se acentua no âmbito das artes plásticas com a crescente influência do pensamento do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, formulado no mesmo período em que emergiram as teses frankfurtianas. Para Greenberg o artista radical é o artista alienado, que não se deixa contaminar pela vulgarização crescente do *kitsch*, ou seja, pela cultura de massa prevalecente.¹⁴²

HAL FOSTER – CONTRA O PLURALISMO

Ambas teorias refletem – embora nem sempre de forma manifesta – um sentimento de profunda indignação com a transformação dos bens culturais e artísticos em mercadoria, numa sociedade cada vez mais regida pelos interesses do mercado. Enquanto a maioria dos domínios artísticos – como a música, a dança, a literatura, o cinema, o teatro – foram sendo gradativamente integrados pela indústria cultural, as artes plásticas foram preservadas até o início dos anos 80, distante do grande público, no interior de um circuito restrito, através de um processo de mercantilização camuflado. Com a globalização e a ampliação do mundo da arte, rompeu-se definitivamente a redoma que separava as artes plásticas do resto da sociedade, com a sua transformação tardia em cultura de mercado. O texto de Hal Foster, escrito no momento em que as artes plásticas nos países ricos se convertiam em fenômeno de massa, vem impregnado de nostalgia pelo espaço sagrado perdido que ia sendo substituído pelo mercado. Deposita a responsabilidade no pluralismo que corroendo normas, parâmetros e referências, levou à extinção de toda condição normativa em arte a favor do mercado.

¹⁴¹ Herbert Marcuse, *A dimensão estética*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 11.

¹⁴² Ver Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961.

Só o que se pode fazer é manifestar o descontentamento com este *status quo*: em um estado de pluralismo, a arte e a crítica de arte tendem a dispersar-se até a impotência. Só se permitem pequenos desvios para impedir uma mudança radical, quando na realidade é este conformismo sutil que deveria ser questionado. Minha pretensão é muito simples: insistir em que o pluralismo é um problema, denunciar que é uma condição que tem que mudar, e assinalar a necessidade de uma crítica contundente.¹⁴³

O pluralismo desponta como um “estado de graça e de liberdade construídos através da extinção perigosa das convenções.”¹⁴⁴ Para Foster, ele se consolida através de uma sequência de mortes e assassinatos. Assassinando a ideologia e a dialética, deriva na morte de estilos, como o minimalismo; de um tipo de crítica como a formalista; ou de um período, como a arte moderna tardia. Sua tendência seria a de confundir-se com a morte de todas as formulações. A morte da crítica formalista, que deu respaldo à dominação da arte conceitual na década de 1970, levaria à morte da autocrítica da arte. Na perspectiva do autor, um sintoma desse processo é o renascimento da pintura, que identifica como produto dos interesses do mercado. Outro seria o resgate de manifestações do passado, descontextualizado e reificado, que qualifica como uma expressão de promiscuidade artística e cultural. Recorrendo a Marcuse, compara o pluralismo à liberação sexual do final dos anos 60, que se transformou no reverso da medalha, sendo assimilada pelo *status quo* e colocada a serviço da sociedade de consumo.

O estado pluralista na arte representa o fim da transgressão e a assimilação da marginalidade. “Todos buscam uma marginalidade impossível de preservar (e este é o patético do empreendimento). Certamente, a marginalidade não se coloca num sentido crítico, já que o centro invadiu a periferia e vice-versa. [...] Uma instituição em princípio marginal, por exemplo, propõe uma exposição de um grupo marginal; o museu decide organizá-la para [voltar a] ganhar certa aura de marginalidade, e o grupo cede... perdendo assim seu caráter marginal. Absorção da marginalidade, conversão do heterogêneo em homogêneo: o termo que caracteriza estes fenômenos é *recuperação*.”¹⁴⁵

O texto de Foster deixa transparecer elementos residuais da tradição pré-moderna atuantes no mundo das artes plásticas até os anos 80, tais como: o sentido normativo, a inclinação acadêmica, a arte separada da vida, compreendida como marginalidade transgressora. A modernidade nas artes plásticas nasce com um caráter antinormativo, proclamando o desprezo às regras¹⁴⁶, a autonomização do olhar do artista frente aos modelos acadêmicos¹⁴⁷ e institucionalizando a anomia¹⁴⁸ no interior de uma sociedade que se pautava cada vez mais pela lógica do mercado. O pluralismo e a diferença são as bases do novo universo estético, que encontrou dificuldades para se viabilizar plenamente enquanto

¹⁴³ Hal Foster, “Contra el Pluralismo”, *El Paseante*, op. cit., p. 80.

¹⁴⁴ Hal Foster, “Contra el pluralismo”, op. cit., p. 82.

¹⁴⁵ Hal Foster, op. cit., p. 90.

¹⁴⁶ Ver Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles*, Paris, Adam Biro, 1990.

¹⁴⁷ Ver Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula, “A modernidade nas artes plásticas”, *Revista Cultura Vozes*, n. 1, janeiro/fevereiro de 1995.

¹⁴⁸ Ver Pierre Bourdieu, “A Institucionalização da anomia”, *Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.

as instituições do século XIX não fossem inteiramente desarticuladas. A nostalgia de Foster não é das vanguardas e sim do mundo da arte dos anos 70, impregnado de um forte sentido normativo, onde a tendência conceitual era dominante e a crítica formalista mantinha uma influência significativa no processo de legitimação das obras e dos artistas.

ARTHUR DANTO – O FIM DA ARTE

Para Arthur Danto, além do pluralismo, a instabilidade das fronteiras entre a pintura e as demais artes, a ruptura dos limites entre as esferas, são características das artes plásticas na década de 1980. Danto, um dos mais reputados teóricos em estética norte-americanos, formulou em 1964 o conceito de *mundo da arte*¹⁴⁹ que posteriormente serviu de referência para Howard Becker construir uma teoria dos *mundos da arte* no âmbito da sociologia, na virada da década de 1970 para 1980¹⁵⁰. Recorrendo a esse conceito, que opera aliado ao modelo dialético hegeliano, procura construir uma explicação que imprima algum significado às transformações do final do século. Com Danto começamos nos afastar das visões apocalípticas, apesar de seu artigo se intitular ironicamente “O Fim da arte”. Não deixa de ser um olhar crítico, cujo principal alvo é a mercantilização crescente da produção artística. Mas é uma crítica temperada com uma boa dose de humor que a torna mais eficaz. Sua argumentação procura responder ao discurso corrente que fala no fim da arte, no fim da história, porém sem gerar explicações. Observa que:

O mundo da arte parece haver perdido atualmente toda direção histórica, e cabe perguntarmos se trata-se de um fenômeno temporal e a arte retomará o caminho da história, ou se esta condição desestruturada é o seu futuro: uma espécie de entropia cultural. [...] É possível que a selvagem eferescência no mundo da arte nas últimas sete ou oito décadas tenha sido a fermentação terminal de algo cuja química histórica requer todavia uma explicação? Retomando Hegel seriamente, pretendo trazer um modelo de história da arte através do qual se possa dizer que algo tem sentido.¹⁵¹

Na elaboração de sua análise, recorre também a dois outros modelos conhecidos, uma vez que considera que o modelo que escolheu pressupõe ambos de forma dialética. O primeiro deles, ligado à representação, se restringe à arte mimética e pressupõe uma visão progressiva da história da arte. Esta formulação que se inicia com Vasari e segue até o século XIX se fundamenta na perspectiva como expressão do progresso pictórico. No entanto, a arte da representação tem uma história, que envolve uma convenção: “a decisão cultural de fazer imagens que pareçam com o que são (seus modelos e a realidade).”¹⁵² A perspectiva só teve importância para as culturas que buscavam a fidelidade ótica, como a da Grécia antiga e a da Renascença italiana.

¹⁴⁹ Arthur Danto, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, n. 61, 1964.

¹⁵⁰ Howard Becker, *Art Worlds*, The University of California Press, 1982.

¹⁵¹ Arthur Danto, “O fim da arte”, *El Paseante*, op. cit., p. 33.

¹⁵² Arthur Danto, “O fim da arte”, op. cit., p. 38.

O segundo modelo engloba além das modalidades de arte citadas, outras que a mimese não pode caracterizar com facilidade. Ele nasce com os fauvistas e se consolida no expressionismo abstrato, implicando num outro quadro de convenções artísticas que representa a negação do anterior. A partir de então a arte deixa de ser uma equivalência perceptiva do real, para se converter em manifestações discrepantes que expressam o sentimento que o artista tem por objetivo comunicar. Para Danto, esse novo modelo também tem uma história:

dada a concepção que se tinha de progresso, até 1905 dava a impressão de que os pintores e escultores só poderiam justificar suas atividades redefinindo a arte de maneiras que teriam que resultar chocantes para aqueles que continuavam julgando a pintura e a escultura mediante os paradigmas do progresso, sem dar-se conta que as transformações tecnológicas faziam com que as praticas que se adequavam a estes critérios se tornassem cada vez mais arcaicas.¹⁵³

A partir de então, a história da arte se rompe numa sequência de atos individuais, com cada artista se expressando a sua maneira, num fluxo descontínuo. Se no século XIX se concebia de modo otimista a arte como progressão, atualmente a percebemos como uma cadeia descontínua de fases entre as quais existe “uma radical incomensurabilidade”. Danto aponta o caso da profunda mutação que vem sofrendo a própria semântica dos termos científicos. Cita em particular o exemplo do termo *massa*, que significa “coisas diferentes em cada fase da ciência, uma vez que cada teoria que o emprega torna a defini-lo, negando uma sintonia entre as teorias.”¹⁵⁴

Seguindo esta linha de reflexão, Arthur Danto se remete à teoria da história trabalhada por Spengler em *A Decadência do Ocidente*, onde a história do ocidente aparece classificada em três períodos independentes – o mágico, o mítico e o fáustico, que corresponde à modernidade. Cada um deles delimita um mundo e esses mundos são incomensuráveis. Cada ciclo novo que surge possui uma especificidade própria, que não pode ser imaginada no ciclo anterior. Só podemos construir uma imagem do futuro a partir dos elementos que dispomos no presente. Por isso as projeções futuristas tendem a discorrer muito mais sobre o presente do que sobre os novos tempos que desconhecemos. Partindo desse enfoque, conclui que no futuro haverá arte, mas não será mais a nossa arte, que terá envelhecido. Nessa abordagem relativista não cabe a questão se arte terá um fim.

Finalmente o terceiro modelo – o adotado pelo autor – considera a arte num sentido muito mais amplo. Remete-se tanto ao conceito de *arte* em si, com a questão de se a *arte* acabou, “mas suas referências mais dramáticas são os objetos procedentes do que se conhece especificamente como *mundo da arte*.” Na perspectiva hegeliana, o mundo da arte supõe uma continuidade histórica e uma forma de progresso. Mas não é um progresso tecnológico e sim cognitivo. A arte é um estado transitório que chega ao fim quando atinge a sabedoria e se transforma em filosofia. Para Hegel, a história é uma agonia que só é superada com a dissolução desta agonia. Ou como diria Marx

¹⁵³ Arthur Danto, op. cit., p. 45.

¹⁵⁴ Idem, ibidem, p. 47.

quando as contradições se solucionarem. Um mundo sem guerras, violência, conflitos, assinalaria o fim da arte e da história. Para Marx, seria o paraíso do não alienado, da não especialização, onde seria possível ser caçador pela manhã, pescador à tarde e crítico da crítica à noite. Segundo Arthur Danto, para Marx e Hegel a vida pós-histórica seria uma espécie de *Clube Mediterranée* filosófico. É ironizando a propósito das descontinuidades do universo da arte contemporânea que conclui:

Pode ser que a história da arte tenha a forma que conhecemos porque a história chegou ao seu fim. Pois bem. Como diria Marx, pode-se ser um artista abstrato pela manhã, um realista fotográfico pela tarde e um minimalista mínimo pela noite. [...] Chegou a era do pluralismo, é dizer, já não importa o que faça. Quando uma direção é tão boa quanto a outra, o conceito de *direção* deixa de ter sentido. A decoração, a auto expressão e o entretenimento são, obviamente, necessidades humanas perduráveis. A arte sempre terá um papel a desempenhar se os artistas assim o desejam. Sua liberdade acaba em sua própria realização, porque sempre disporemos de uma arte servil. As instituições do mundo da arte - galerias, colecionadores, exposições, publicações -, que pregaram e assinalaram o novo ao largo da história, foram murchando pouco a pouco. É difícil prever o feliz que nos fará esta felicidade [...]. Em todo caso, foi um imenso privilégio ter vivido na história.¹⁵⁵

ANDREAS HUYSSSEN – OS MUSEUS COMO MEIO DE MASSA

Na década seguinte, em 1994, com o mundo da arte assumindo nova configuração, com a transformação dos museus – outrora bastiões da alta-cultura – em pedra angular da indústria cultural, o tom da discussão também se modificou: os intelectuais se revelam mais preocupados em apreender o escopo da mudança do que em armar uma reação a ela. O fulcro da reflexão de Andreas Huyssen são as mudanças perceptivas introduzidas pela indústria cultural na recepção das obras de arte. O objeto da análise são os museus de arte em sua nova condição contemporânea de meio de massa, espaço de *mise-en-scènes* espetaculares e exuberância operativa. O desejo de refletir sobre a mudança decorre do impacto profundo que ela representou para a política de exibição e contemplação das obras.

Não assume partidos frente à questão. Não está interessado em alimentar as polêmicas frankfurtianas e pós-modernas sobre o tema, nem em se deter sobre as relações de poder e a recepção da sociedade ao fenômeno. Pretende se aprofundar em “outras reflexões culturais e filosóficas mais amplas em torno do *status* mutante da memória e da percepção temporal na cultura de consumo contemporânea.”¹⁵⁶

De acordo com Huyssen, para avançarmos na reflexão, é necessário abandonar as velhas críticas aos museus, mesmo porque atualmente o ponto focal é muito diferente do anterior. A morte anunciada dos museus nos anos 70 se transformou em renascença através do mercado. “A reorganização do capital cultural tal como a experimentamos nos anos 80, nos debates sobre a pós-

¹⁵⁵ Idem ibidem, p. 54.

¹⁵⁶ Andreas Huyssen, “Escapar a la amnésia: el museo como médio de masas”, *El Paseante*, op. cit., p. 59.

modernidade, o multiculturalismo, os estudos culturais e da forma como afetaram a reorganização museológica em múltiplos aspectos não pode ser reduzida a uma linha política única.”¹⁵⁷ A partir dos anos 70 os museus passam a se confundir cada vez mais com os projetos de exposição perdendo o seu caráter de conservação e assumindo a temporalidade. Hoje em dia o papel dos conservadores está ligado a este movimento: implica em “mobilizar coleções, colocá-las em movimento dentro dos muros dos museus a que pertencem e por todo planeta, assim como na cabeça dos espectadores.”¹⁵⁸

Curiosamente, no momento em que o museu deixa de funcionar como uma barreira entre a alta cultura e a sociedade, transformando sua fachada para atrair o público para seu interior – deixando transparecer nitidamente a intimidade até então oculta entre a cultura e o capital –, ele resgata novamente uma posição de autoridade cultural.

Em relação às mudanças perceptivas, vai enfocá-las da perspectiva da aceleração, tendo em vista três aspectos. Primeiramente observa o aumento espetacular da rapidez com que a obra de arte realiza o circuito compreendido entre o ateliê do artista até o museu e a retrospectiva. Nesse processo, muitas etapas foram queimadas e os museus, cada vez mais voltados para a contemporaneidade, passam a ter como função principal a legitimação de alguns super artistas jovens.

A aceleração se refere também à intensificação da velocidade dos corpos frente aos objetos exibidos. Nas cidades do século XX, o *flâneur* de Charles Baudelaire foi substituído pelo corredor de maratonas. Os museus eram o último reduto desta atividade. A aceleração introduzindo-se nas salas de exposição – através de novas programações visuais e recursos tecnológicos como o *walkman* – transformou o espaço de *flânerie* em maratona cultural, no que Huyssen designa como uma espécie de Quinta Avenida mais lenta. Outra manifestação da aceleração é a avalanche de novos museus sendo construídos, enquanto os mais velhos passam por grandes remodelações. O antigo espaço de conservação se converteu em mundo do espetáculo, transformando a arte em *showbusiness*. É importante frisar que esse é um fenômeno florescente nos países ricos, uma vez que demanda um grande incremento de capital¹⁵⁹, e que nos países pobres a arte contemporânea ainda vive uma outra realidade.

Para tratar do aumento de popularidade dos museus, Andreas Huyssen recorre a algumas explicações distintas. Uma delas está relacionada com as mudanças de sensibilidade e temporalidade que levaram a uma modificação fundamental do que o sociólogo inglês Raymond Williams designava como “estruturas de sentimento”, ao alterarem a percepção e a experiência que caracterizam o nosso presente, que vem a ser ao mesmo tempo expansivo e contrativo. A sociedade de massas no fim do século, observa Huyssen, implica em diversificação e não em homogeneização.

No campo do consumo cultural também observamos mudanças nas estruturas de participação e experiência. Uma delas está ligada à influência da cultura televisiva sobre a nova

¹⁵⁷ Andreas Huyssen, “Escapar a la amnésia: el museo como médio de masas”, op. cit., p. 59.

¹⁵⁸ Andreas Huyssen, op. cit., p. 63.

¹⁵⁹ Ver Diana Crane, *The transformation of the Avant garde: The New York Art world: 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 ou Raymonde Moulin, *L’Artiste, L’Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.

atitude em relação aos museus: a materialidade museológica emerge como uma contrapartida da materialidade televisiva. Dentro desse raciocínio, recorre à teoria da *Kulturgesellschaft* – desenvolvida na órbita da revista cultural berlinense *Ästhetik und Kommunikation*. Uma *Kulturgesellschaft* é uma “sociedade na qual a atividade cultural funciona cada vez mais como uma agência de socialização, comparável, e ocasionalmente inclusive defrontada, a nação, a família, a profissão, o Estado. Sobretudo nas culturas juvenis, as identidades se adotam provisoriamente e se articulam mediante pautas de vida e complicados códigos sub-culturais.”¹⁶⁰ A atividade cultural não é percebida como lazer, mas como um agente da modernização representativo de uma nova etapa da sociedade de consumo no ocidente, onde os museus de arte emergem com um papel privilegiado. A tese da *Kulturgesellschaft* aborda o problema da indústria cultural sugerindo que os meios de massa – principalmente a televisão – criaram um desejo insaciável de experiências e acontecimentos, de autenticidade e identidade, que sem dúvida a TV não pode satisfazer. “Dito de outro modo o nível das expectativas visuais de nossa sociedade cresceu tanto a ponto que o desejo escópico da tela de TV se transforma em desejo de outra coisa”¹⁶¹. Não foi por acaso, observa o autor, que o *boom* dos museus coincidiu com o *boom* das TVs a cabo.

Finaliza o texto observando que o museu em sua nova condição talvez possa vir a se tornar “o que nunca foi no ambiente de uma modernidade restrita – uma instituição genuinamente moderna, um espaço onde as culturas deste mundo se choquem e soltem sua heterogeneidade, sua irreconciliabilidade inclusive, onde se entrecruzem, hibridizem e convivam na observação e na memória do espectador.”¹⁶²

OCTAVIO PAZ – RUPTURAS E RESTAURAÇÕES

Octávio Paz, assim como Rafael Argullol, inicia suas reflexões com um balanço crítico das vanguardas. Ambos condenam a redução da condição moderna em arte às rupturas vanguardistas. Argullol, manifestando um certo alívio ao deixar para trás o século XX, observa:

O principal motor da arte do século XX foi o *mito das vanguardas*. Já sabemos que o conceito de vanguarda há décadas está submetido à discussão. O que se deveria falar, no melhor dos casos, é de “vanguardas”. Porque que, nem de longe, toda a arte moderna se inspirou na lógica vanguardista. Já começamos a descobrir que a arte do século XX foi muito mais poliédrica, muito mais plural. Mas todas estas considerações não são, em boa medida, senão a conseqüência do enorme peso do *mito da vanguarda*. Os mitos, desde o início estão para ser demolidos, e unicamente então, desobstruído o caminho, possuímos as condições para contemplar livremente os frutos e as contradições de uma época.¹⁶³

¹⁶⁰ Andreas Huyssen, op. cit., p. 73.

¹⁶¹ Idem, ibidem, p. 73.

¹⁶² Idem, ibidem, p. 78.

¹⁶³ Rafael Argullol, “Cuando el nuestro siglo sea ya el siglo pasado”, *El Paseante*, op. cit., p. 9-10.

Para Octavio Paz, não se deve confundir modernidade com vanguarda. São termos próximos, mas não equivalentes. As vanguardas não são sinônimo de modernidade, somente uma de suas expressões, uma vez que a modernidade não é compreendida apenas como rupturas, mas também como retornos e restaurações.¹⁶⁴ As vanguardas são um fenômeno situado historicamente, que se desenvolve no primeiro terço do século na Europa Continental. Elas foram a representação simbólica da história cruel das revoluções do século XIX e XX. “Uma violência puramente formal e gestual que deu uma certa irrealdade aos movimentos.” A verdadeira realidade das vanguardas foram as grandes obras de arte que nos legaram e que permanecem até hoje entre nós, constituindo-se como:

movimentos artísticos animados por um templo religioso e revolucionário, as vanguardas da primeira metade do século XX se propuseram a mudar a arte e a mais ambiciosa, o surrealismo, a mudar a vida. Empreendimento desmedido e condenado de antemão as vanguardas se dispersaram e se dissiparam, mas iluminaram nossa imaginação, afinaram nossa sensibilidade, despertaram nossa fantasia e, em uma palavra, enriqueceram nossa época com criações deslumbrantes. São a outra cara, a luminosa, do sombrio século XX.¹⁶⁵

Para Paz, é a partir da condição histórica da modernidade, um fenômeno mais amplo, que devemos pensar o século XX. Ela é o motor do nosso século, a responsável pela mudança radical que comprometeu a visão de história como um processo linear, sucessivo e constante – evolutivo para alguns, revolucionário para outros –, mas sempre progressivo. Como Arthur Danto, Paz percebe que a modernidade coloca em jogo a noção de uma história progressiva. A estrela do progresso se desvanece no horizonte. O futuro já não é uma promessa: impenetrável e informe, tem todas as formas e nenhuma.¹⁶⁶

Como Andreas Huyssen, identifica a questão da temporalidade no centro da modernidade. O homem clássico, sabendo-se mortal, propunha uma arte eterna. O artista moderno está consciente de que sua produção é filha do tempo, portanto mortal, uma vez que suas referências – o movimento e a mutação – não são eternas, são históricas, e assim sendo perecíveis e não perenes. Depois da lição cruel da primeira metade do século, quando as revoluções políticas e sociais se transformaram em despotismo e as revoluções estéticas terminaram nas academias, museus e no mercado financeiro, a arte do final do século se dedica ao exercício de sua temporalidade, ou como diria Antonio Saura, em afirmar-se como uma arte efêmera.

Num mundo, segundo Paz, onde a noção de valor se confunde com a de preço, a noção de vanguarda perdeu todo significado. No entanto, observa o autor, isso não indica necessariamente um beco sem saída, podendo significar um novo recomeço. Lembra que a modernidade é resultado de um duplo: ruptura e restauração, esta última compreendida não como volta ao passado e sim

¹⁶⁴ Octávio Paz, “Rupturas y Restauraciones”, *El Paseante*, op. cit., p. 18.

¹⁶⁵ Octávio Paz, “Rupturas y Restauraciones”, op. cit., p. 26.

¹⁶⁶ Octávio Paz, op. cit., p.17.

como recomeço. Esses dois aspectos constituem o processo da tradição: as formas em que renasce e se perpetua. Portanto a modernidade é uma tradição, que por sinal foi inaugurada com duas restaurações, a Reforma Religiosa e o Resgate da arte da Grécia antiga, que retiraram a sociedade e a cultura das trevas do final da Idade Média para conduzi-las a um novo começo, o Renascimento. E é em torno dessa tese que Octávio Paz encerra sua reflexão sobre a arte no final do século: “As rupturas e as restaurações corrigem e emendam a história e seus abalos. Ruptura e restauração são inseparáveis: ambas são filhas da tradição, do tempo em seu duplo ritmo: mudança e repetição. Será uma hora de restaurações como foi a arte do século XVIII?... Não sei. A única coisa que sei é que a história da arte é a história de suas ressurreições.”¹⁶⁷

NEM APOCALÍPTICOS, NEM INTEGRADOS

É curioso que no momento em que as artes plásticas contemporâneas vivem seu período mais efervescente, ainda se coloquem, embora de forma matizada, questões tratando do fim da arte. A relação com o mercado e a cultura de massa continua emergindo como um elemento perturbador na maioria das reflexões, mas a postura intratável do apocalíptico acabou se diluindo a favor de procedimentos que ajudem a construir uma explicação da cultura contemporânea. Em grandes metrópoles como Nova York, a ampliação do número de produtores, a segmentação crescente da linguagem e a interpenetração do mundo da arte com outras esferas da sociedade estão gerando um novo tipo de artista que ainda não foi objeto de estudo dos sociólogos e historiadores. Em resposta à pergunta de Arthur Danto, a artista plástica e historiadora Suzi Gablik¹⁶⁸ contra-argumenta que o que vivemos não é o fim da arte, mas o fim do modernismo, da grande arte e dos grandes gênios egocêntricos isolados da vida. A arte dos anos 90 ocupa as ruas, e os artistas isolados ou em grupo tendem a colocar seu trabalho a serviço de pequenas ou grandes causas: a Aids, as minorias raciais, a delinquência infantil, a ecologia, a velhice; ou ainda a redescoberta da beleza, do silêncio, de tradições esquecidas, mas sempre procurando promover um reencantamento do mundo a partir de pequenos gestos. Não é o fim das contradições, portanto continuamos na história, só que numa outra história que começa a se delinear. Artistas como Tim Rollins, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Suzanne Lacy, são parte desta nova história da arte que ainda não foi suficientemente tematizada.

¹⁶⁷ Octavio Paz, op. cit., p. 27.

¹⁶⁸ Ver Suzi Gablik, *The Reenchantment of art*, New York, Thames and Hudson, 1991

VI O MUNDO A PARTIR DO PERNAMBUCO: EROTISMO E MODERNIDADE NA PINTURA DE CÍCERO DIAS

Aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do Salão em que o Lúcio Costa permitiu a entrada de todos os modernos, e o Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros de comprimento com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou...

Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, datada de 28 de agosto de 1931.

Escândalo! Logo após o golpe de 1930, o ministro da Educação e Saúde Washington Pires destituiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, colocando à frente da instituição Lúcio Costa, um jovem arquiteto de 29 anos. Em sua curta gestão, Costa aboliu as tradicionais mostras acadêmicas, transformando a XXXVIII Exposição Geral num salão sem júri, sem premiação e aberto a todas as tendências. O Salão de 1931 assinalou o fim da República Velha no mundo das artes, ao retirar o debate estético moderno do circuito restrito dos salões das elites oligárquicas paulistanas e transpondo-o para um espaço público de repercussão nacional.

Um dos principais centros da polêmica suscitada pela mostra foi a exposição do painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, do artista pernambucano Cícero Dias. Revolucionário na concepção, na linguagem e no tratamento dos temas, a obra de Dias mobilizou a indignação dos conservadores e gerou um constrangimento, mesmo que disfarçado, de parte dos modernistas envolvidos no evento.

O imenso painel (quinze metros de comprimento por dois de altura) destacava-se entre os trabalhos de pequeno e médio porte apresentados pelos artistas da época. Em um contexto em que as telas de grandes dimensões eram objetos de luxo, fora do alcance do bolso dos jovens pintores, a estratégia de Dias foi recorrer a um suporte alternativo, o papel *Kraft*, um material barato, cuja utilização era até então impensável para uma obra a ser exposta num salão.

E pinte sobre papel. Eu não tinha dinheiro para comprar uma tela de quinze metros. E nem havia esta possibilidade porque não havia telas deste tamanho no mercado. A única chance

era um pano grande, conhecido como corpo de teatro, que tinha quarenta ou cinquenta metros de comprimento, todo ele sem emendas, um pano só. O problema é que só era fabricado no norte da França. Como é que eu podia conseguir os meus quinze metros? Foi aí que optei pelo papel.

Dirigi-me então à Fábrica Bangu, uma grande fábrica de tecidos no Rio de Janeiro. Ficava olhando aquele papel Kraft enrolado em bobinas enormes, e pensei: é a solução. Consegui os quinze metros de papel e pinte o painel.¹⁶⁹

A escolha do papel Kraft pelo artista deveu-se também à qualidade e à resistência do suporte. A preocupação com a durabilidade pesou na seleção dos materiais e, graças ao cuidado, a produção atravessou mais de meio século sem perder a qualidade. A base da pintura do painel exposto no Salão de 1931 foi uma mistura de tinta em pó com óleo. Mas a matéria-prima principal dos trabalhos de Dias daquela fase era a aquarela, uma opção embasada tanto em motivos econômicos, quanto em função de critérios ligados a qualidade técnica.

Não pintava a óleo naquele tempo. As tintas eram o maior problema. [...] o que havia na década de 20 no Rio era isso; ou você pintava com tintas péssimas, ou então teria que encomendar tudo na Casa Cavalieri, na rua São José, uma casa de material de pintura que mandava buscar tudo em Paris.

A aquarela é diferente, é uma tinta rica, sempre foi. A diferença da aquarela para o óleo é uma coisa imensa. A conservação da aquarela é simples. [...]

A aquarela naquele tempo era sempre aquarela inglesa. Por isso os ingleses eram tão bons aquarelistas, tinham boas tintas. Já as tintas a óleo eram um problema: você não sabia como misturá-las: faltava uma, faltava outra... Daí a minha preferência pelas aquarelas.¹⁷⁰

Essas opções técnicas influenciaram a evolução do estilo e da linguagem do artista. A aquarela sobre papel propiciava uma agilidade na produção que resultou em obra volumosa. Favorável ao desenvolvimento de um estilo livre e espontâneo, esses materiais devem ter contribuído para a criação da atmosfera irreverente e ao mesmo tempo madura da série dos anos 20 e 30, realizada por Dias com menos de 25 anos de idade.

As aquarelas de Cícero Dias expostas pela primeira vez em 1928, na mostra organizada na Policlínica no Rio de Janeiro, representam uma das primeiras incursões plásticas pelo universo erótico, implementada no interior do circuito modernista brasileiro. A produção farta, quase toda sobre papel, onde a imaginação e a fantasia corriam soltas, teve grande repercussão em um ambiente em que a maior parte das expressões pictóricas inovadoras vinham ainda marcadas por uma certa timidez. A mentalidade conservadora das elites oligárquicas, que imprimiam o tom na vida intelectual em São Paulo e no Rio de Janeiro, parecia exercer um certo constrangimento sobre

¹⁶⁹ Cícero Dias, depoimento reproduzido em Luiz Olavo Fontes, *Os anos 20*, Rio de Janeiro, Editora Index, 1993.

¹⁷⁰ Cícero Dias, em Luis Olavo Fonte, op.cit.

a produção dos modernos. A exposição, acolhida com entusiasmo pela maior parte dos artistas, encontrou também manifestações de repúdio da parte de alguns visitantes. “Os modernistas exultaram com o extraordinário talento do pintor. Enquanto isso o ambiente reacionário existente no Rio, reagiu contra o que lhe parecia uma manifestação artística insólita e intolerável. Visitantes queriam destruir os trabalhos. Um mais ousado, com uma enorme navalha, ameaçava-nos os quadros.”¹⁷¹

O erotismo, para George Bataille, é uma expressão transgressora que se configura como ameaça à estabilidade social. Na passagem do estado de natureza para a cultura, a domesticação da primeira desponta como um dos fundamentos na ordenação da vida social. Os interditos, as proibições, forjam uma nova dinâmica, cujo sentido ancora-se no estabelecimento de uma descontinuidade com relação ao estado natural anterior. A experiência erótica, ao restabelecer a continuidade no domínio do descontínuo, operando por meio da violência e da transgressão, promove a desagregação e a desordem. “O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos.”¹⁷² A separação do ser, anunciando uma ruptura com o todo, sempre prefigura o fim.

Toda concretização erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, o estado da existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade de ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade por esses canais secretos que nos dão o sentido da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, o desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas. Esse desapossamento é tão completo que, no estado de nudez, que o anuncia e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez.¹⁷³

Porém, nem toda nudez remete à obscenidade e ao erotismo. A nudez neoclássica, que reinava nos domínios acadêmicos, na harmonia do seu isolamento no mundo da arte, apontava para uma direção inteiramente oposta, da descontinuidade e da ordem.

Os críticos dos anos 30 se mobilizaram em busca de rótulos que dessem conta das irreverências de Dias. “Surrealista” e “ingênuo” foram as denominações mais utilizadas. Mas à maior parte dos intelectuais sulistas escapou a percepção das verdadeiras matrizes da obra do artista. Elas não eram resultantes de rupturas importadas da Europa, nem expressões da adequação de um olhar vanguardista sobre a cultura local. As imagens de Cícero Dias nasciam de uma continuidade. Elas

¹⁷¹ Antonio Bento. “Abertura concertante”, em Antonio Bento e Mário Carelli, *Cícero Dias*, São Paulo, Icatu, 1997, p. 32.

¹⁷² George Bataille, *O erotismo*, Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 16.

¹⁷³ George Bataille, *O erotismo*, op.cit., p. 17.

começavam além do Recife, no engenho Jundiá e no litoral pernambucano onde o verde do canavial se misturava com o verde do mar.

O teor explosivo de suas imagens tinha origens mais transgressoras que as teorias psicanalíticas e a arte dos surrealistas. Afloravam do cotidiano fantástico das propriedades rurais do período colonial, onde a vida na Casa Grande evoluía numa relação estreita com a vida da senzala. As elites nordestinas, como as elites europeias do Renascimento¹⁷⁴, eram biculturais, uma vez que cresciam entre a cultura letrada, apreendida e a mistura de tradições populares correntes na região, estruturando seu universo imaginário entre as duas esferas. Em suas aquarelas e pinturas, por exemplo, é recorrente o aparecimento aqui e ali de figuras extraídas das gravuras do cordel. Esse trânsito entre a cultura popular e a cultura culta é um traço extremamente moderno da obra de Cícero.

[...] O Jundiá era um engenho que, como todos os outros vivia do imaginário E era um imaginário riquíssimo este do nordeste brasileiro. [...] Nos engenhos mais antigos, tudo era importado da França. Até a manteiga do café da manhã vinha da França. Sem falar nos móveis, no enxoval das mulheres, lençóis, toalhas de linho, vestidos finos – tudo era francês. Até mesmo os copos em que bebíamos eram de cristal Baccarat. Havia então esse mundo fantástico, imaginário, que percorreu toda a minha infância no Jundiá. Nada mais rico do que o folclore do nordeste: as festas religiosas, as mitologias indígenas e africanas se misturando ao cristianismo. As danças típicas da região: o maracatu, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho – tudo isso deve ter penetrado em mim de algum modo, e isso se refletiria na minha obra futura. Sempre conservei esse mundo mágico da minha infância na minha pintura. Era a grande riqueza que havia ali – uma região pobre, porém cheia de histórias fantásticas e lendas mágicas.¹⁷⁵

Outra matriz desse olhar livre para o mundo, dessa postura moderna do artista, foi a estreita ligação de sua obra com esse mundo do engenho. Mas a cultura do engenho que alimentou as obras modernas de Cícero Dias, José Lins do Rego, Gilberto Freyre não foi a do apogeu da cana-de-açúcar, mas justamente a do desaparecimento, da morte desse mundo. Se em São Paulo e no Rio de Janeiro a intelectualidade estava profundamente envolvida no projeto de transformação da província em metrópole, Gilberto Freyre e Cícero Dias, como outros modernos, já eram desterritorializados. O território mágico de suas infâncias permanecia ativo apenas nos domínios da memória.

Dias começou a exercitar a pintura ainda criança em Jundiá. Aos treze anos deixou o engenho para estudar, interno, no colégio São Bento no Rio de Janeiro. A viagem de navio, do engenho direto para a Capital Federal, é mais uma das experiências fantásticas que irão reaparecer em sua obra, particularmente no trabalho que apresentou no salão de 1931. No painel de fundo verde, misturou lembranças de sua ida para Rio com as vividas e relatadas por outro pernambucano ilustre, Joaquim Nabuco.

¹⁷⁴ Ver Peter Burke, *Cultura popular na Idade Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

¹⁷⁵ Cícero Dias, op.cit.

Mário de Andrade e Gilberto Freyre falavam muito sobre o verde que eu pintava. Eu dizia a eles que esse verde vem do mar, o verde mar de Pernambuco, e esse verde penetra pelo canal adentro. Em Pernambuco há muitos canais que chegam até a beira do mar. É um verde contínuo, terra e mar se confundem numa só cor.

Na minha formação, lendo o livro de Joaquim Nabuco, lembro que ele pegava um barco para deixar o engenho. O barco ia pelo rio e então entrava no mar. Joaquim Nabuco se abismava com a enorme variedade de verdes do mar, a mesma variedade que havia no canal.

Em 1925, Dias começou o curso de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes. Mais tarde mudou para o de Belas Artes e, em 1928, abandonou definitivamente a Escola para se dedicar inteiramente à pintura. Viveu intensamente a efervescência urbana carioca. Mais jovem, com uma trajetória diferente dos outros modernistas, evoluiu distante das propostas vanguardistas europeias. Rejeitou todas as aproximações que atribuíram entre seu trabalho e o dos surrealistas, assim como sempre negou qualquer identidade com a pintura mística de Marc Chagall. Em algumas circunstâncias, chegou a reconhecer que sofreu influências do meio artístico brasileiro, particularmente da pintura *Pau-Brasil* de Tarsila do Amaral. Mas fazia questão de enfatizar a singularidade de sua experiência pessoal naquele período, assim como a sua estreita ligação com o universo da cultura popular pernambucana.

O Di Cavalcanti, naquele tempo, já estava fazendo uma pintura construtiva. Já eu não fazia construção nenhuma, meus desenhos eram muito mais à vontade. Aquilo espantava os pintores modernos como o Di, Tarsila e Segall. Creio que os meus desenhos perturbavam um pouco aqueles sistemas rígidos que eles traziam da Europa.

Eu pintava por força dos instintos. Isto porque acredito mais na força dos instintos do que em qualquer outra coisa. Acho que primeiro vem o instinto, não há como negar isso.¹⁷⁶

O artista transitava com a mesma desenvoltura entre os redutos intelectuais e os bordéis da Lapa. Entre o mundo culto e a marginalidade dos nichos populares. Levava toda essa atmosfera para suas aquarelas, assim como para aquela pintura sobre papel, que tanto escândalo provocou no Salão, em grande parte porque no Rio de Janeiro dos anos 20, ao contrário do que acontecia em Pernambuco, as referências culturais das elites jamais se misturavam com as das classes populares.

Seu projeto inicial para o painel *Eu vi o mundo ...ele começava no Recife* era o de conceber uma obra épica, uma pintura sinfônica, a partir das experiências de Joaquim Nabuco. Mas no meio do processo, outras interferências foram se impondo, e a pintura foi conduzindo-o para outros caminhos. Entre eles, a imagem de um Rio de Janeiro profundamente carnal que sua experiência como artista foi pouco a pouco desvendando. O teor erótico da obra surpreendeu os modernistas e atijou a ira dos conservadores.

Na inauguração do salão, um grupo de fanáticos se atirou sobre o painel, rasgando um pedaço de três metros, a sequência mais erótica da obra, que nunca mais foi recuperada. O painel

¹⁷⁶ Cícero Dias, op. cit.

ficou mutilado até os anos 1970 guardado nos depósitos da Fábrica Bangu, quando foi retirado pelo pintor para ser restaurado.

Os modernistas elogiaram e destacaram a participação do artista, mas mantiveram-se reticentes com relação ao caráter muitas vezes explícito das imagens eróticas do painel, que revelavam a estreita intimidade do pintor com a iconografia da cultura popular. Ou seja, as críticas de um modo geral, refletindo a mentalidade ainda provinciana do meio, não fizeram referência às *imoralidades* que Mário de Andrade mencionou em sua carta para Tarsila. Anos depois, no texto do catálogo de uma exposição retrospectiva Cícero Dias, o crítico Antonio Bento apresenta sua leitura do episódio.

[...] o fato culminante da exibição foi a presença do enorme painel de Cícero Dias. Causou violento impacto. O próprio Mário de Andrade não se referiu a essa obra preferindo falar de outros quadros do jovem pintor, a quem denominou de “anjo místico” juntamente com o surrealista Ismael Nery. [...] Na arte de vanguarda brasileira não fora feita até então obra similar [...]

Cícero Dias fez uma composição telúrica, cheia de desvarios e animada de uma convulsão subjetiva de enorme intensidade. Figuras voam no alto. Mostrou o universo visto a partir do Pernambuco ou do Brasil. Tanto que o nome era este: Eu vi o mundo ...ele começava no Recife. Uma denominação, ao mesmo tempo, regional, nacional e internacional.

[...] Era obra inesperada, não apenas pelo porte, como pela crueza de seus significados. Viam-se figuras vindo do mais profundo da vida subjetiva do artista. Uma verdadeira explosão vulcânica. Na parte esquerda da composição, encontravam-se nus femininos, com grandes sexos, pintados vigorosamente. Um erotismo cheio de violência, que seria chamado hoje de arte pornô. Era natural que a obra despertasse pasmo generalizado.¹⁷⁷

Entre a mostra de 1928 e o salão de 1931, Cícero realizou duas exposições em Escada, sede do município pernambucano que abrigava o engenho Jundiá. A obra, que suscitou tanta polêmica no Rio de Janeiro, foi recebida com entusiasmo e tranquilidade no Pernambuco. As controvérsias, que ocorreram na primeira exposição, ficaram por conta do texto de apresentação do catálogo, escrito por Gilberto Freyre, que foi censurado em algumas passagens. Já José Lins do Rego acolheu as imagens de Dias como uma espécie de registro de um universo em extinção:

Os homens e as mulheres de seus quadros são de uma verdade nordestina de tocar o coração. A nossa tristeza, a nossa melancolia, a paz de servos dos trabalhadores do eito, o ar grandioso e ridículo dos senhores que estão virando sombras, tudo o que havia de particular, de restos de uma civilização em agonia. Cícero Dias pegou, arrumou em suas telas, com o desleixo, a desordem de quem prepara um leilão.¹⁷⁸

Cícero cresceu num mundo que estava acabando, cuja sobrevivência esteve ligada à condição de isolamento, fundamento da força e da magia do universo do engenho, que alimentou a

¹⁷⁷ Antonio Bento, op. cit., p. 54.

¹⁷⁸ José Lins do Rego, citado em Antonio Bento, op. cit., p. 58.

sua arte nos anos 20 e início dos 30. Um mundo à beira do desaparecimento, ameaçado pelo ritmo da vida moderna. Anacrônico, desmoronava junto com as paredes das velhas sedes dos engenhos.

A Casa Grande do Jundiá era uma Casa Grande clássica. Ainda existe, se bem que bastante danificada pelo tempo. Caíram paredes, partiram-se telhados, a casa está hoje em ruínas. Eram casas enormes, verdadeiros palácios do trópico. O assoalho era feito com tábuas imensas de madeira- de- lei. Um proprietário não tinha condições econômicas para substituir aquelas tábuas. E como restaurar telhados e paredes podres carcomidas por cupins? Seria como construir de novo a casa, uma coisa absurda. Afora que os materiais utilizados, como a taipa das paredes, são cada vez mais difíceis de encontrar. Então as casa iam ficando abandonadas, arruinadas, habitadas somente por fantasmas, espíritos e assombrações.¹⁷⁹

Nos primeiros anos entre o Rio de Janeiro e os canaviais pernambucanos, o artista experimentou intensamente as fronteiras entre a vida moderna da cidade e o mundo mágico do engenho, em uma vivência entremeada por longos dias no mar. Essa vida de fronteiras pode ter contribuído para acentuar a atmosfera irreverente e fantástica de seus primeiros trabalhos.

O exílio em Paris colocou um ponto final nesse trânsito. Ali encontrou os interlocutores que o acompanhariam, dali em diante, por toda vida. Foi impregnado pelo cotidiano europeu, seduzido pela vida nos círculos de vanguarda parisienses.

Com o Estado Novo, o exílio, foi-se uma certa irreverência. Alguma coisa se partiu, quebrou, perdeu-se para sempre. No artista ficou uma cisão: de um lado, um projeto intelectual culto e consolidado; de outro, a tentativa sempre frustrada de resgatar a energia erótica, que a intimidade com a cultura popular insuflou no seu trabalho.

O mundo do engenho ficou para trás. Transformou-se em lembrança, passado, saudade, nostalgia... Cícero Dias não era mais o jovem artista em trânsito, de fronteiras, olhando o mundo. Havia encontrado o seu lugar. Iniciava-se um outro movimento, abria-se uma nova etapa em seu percurso. Vida e arte passam a ser compreendidas a partir de outro registro. O jovem Cícero passou a acompanhá-lo a vida inteira, mas sem jamais conseguir interferir no curso de sua obra.

¹⁷⁹ Cícero Dias, op. cit.

VII OS PRIMEIROS TANGOS EM PARIS NOS ANOS 1910: DANÇA DE SALÃO E CULTURA POPULAR COMO TENDÊNCIA DE MODA NA ALTA-COSTURA FRANCESA¹⁸⁰

ALTA-COSTURA E DANÇA DE SALÃO

A moda da cultura latina¹⁸¹, que esteve em voga em Paris nos anos 1910, despontou com a onda das danças de salão, as *nouvelles danses* que se disseminaram como prática social nos espaços de entretenimento (teatros, cafés, restaurantes), e trouxe alterações substantivas para a moda feminina divulgada pela alta-costura francesa. De modo geral, as mudanças associadas a uma transformação do sistema da moda foram impulsionadas pela intensificação do ritmo da vida moderna e pela emergência de uma nova elite social, a burguesia urbana internacional, que passou a substituir a aristocracia como referência de elegância¹⁸². As transformações no perfil das elites levaram a alterações correlatas nas relações de gênero.¹⁸³

O processo de redefinição da moda feminina nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial é o tema desta reflexão e tem como recorte a relação moda e cultura populara partir das danças de salão. Tomando como exemplo o impacto das performances da dupla norte-americana Irene e Vernon Castle, reconhecida como uma das principais divulgadoras da nova modalidade, analisamos como as danças exóticas associadas aos ritmos afro-americanos e latinos,

¹⁸⁰ A origem deste ensaio foi um *paper* apresentado num seminário sobre a circulação na Europa da ideia de latinidade, organizado na Université Paris Nanterre, em Paris, em 2008.

¹⁸¹ O presente texto é parte de uma pesquisa sobre o processo de modernização da moda feminina nas primeiras décadas do século XX, que foi um fenômeno social mais amplo, mas que ocorreu a partir da alta-costura francesa. O trabalho se respaldou numa investigação realizada nas bibliotecas francesas, em torno das revistas de moda de luxo e das revistas de comportamento voltadas para a difusão dos novos estilos de vida, que foi possível graças a uma bolsa de pós-doutorado concedida pela FAPESP. O título do projeto é *Mode et Art.: Haute Couture et Haute Culture. La dynamique de la mode dans la mondialisation: de la distinction sociale aux modes vie (2006)* e foi desenvolvido no primeiro semestre de 2006, no departamento de sociologia da Université Paris-Est Marne-la Vallée, Paris X, sob a supervisão de Alain Quemin.

¹⁸² Rouvillois, F. *Histoire du snobisme*, Paris, Flammarion, 2008.

¹⁸³ Bueno, M. L. "Alta-Costura e Alta Cultura. As revistas de luxo e a internacionalização da moda (1901-1930)", *Moda em Ziguezague: Interfaces e expansões*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2011.

marginalizadas pelas elites na virada do século XIX para o XX, se tornaram parte dos estilos de vida chiques e inovadores, convertendo-se em elemento construtor de tendências na alta-costura francesa.

ARTE E MODA – MÚSICA E DANÇA – CULTURA POPULAR

A análise das relações entre arte e moda, trazendo a dança como recorte, é um caminho para recuperar historicamente os movimentos de redefinição da moda feminina. As conexões entre moda e dança de vanguarda são conhecidas e exploradas pela história da arte e da cultura. É o caso dos balés russos de Sergei Diaghilev (com os figurinos e cenários de Leon Bakst e as performances de Nijinsky)¹⁸⁴, assim como é o caso das danças de inspiração neoclássicas criadas por Loïe Fuller e Isadora Duncan¹⁸⁵.

Mas a nossa leitura evolui em outra direção. Destacamos as interações entre a moda alta-costura, a moda de luxo e a cultura popular tomando a onda das danças sociais ou de salão como caso exemplar, matriz de uma nova tendência que se fortaleceu no decorrer do século XX. Na contramão das abordagens altamente relevantes que privilegiam a relação entre arte e moda como estratégia de legitimação (para a moda)¹⁸⁶, escolhemos outro viés, as transformações da vida moderna e da cultura popular, considerando o seu impacto sobre as reformulações da moda feminina. Como já pontuou Georg Simmel¹⁸⁷, as mudanças da moda não são aleatórias, elas estão sintonizadas com o ritmo da vida moderna pautado por alterações incessantes. A moda muda porque a vida muda em um processo que afeta tanto as elites quanto as classes populares. Em um universo no qual a circulação se intensifica – por conta da reprodutibilidade técnica e da expansão dos meios de comunicação –, o espírito da desterritorialização, da dissolução de fronteiras e do hibridismo passa a habitar a dinâmica dos estilos de vida emergentes. A ruptura das fronteiras entre alto e baixo, cultura de elite e cultura popular, um elemento intrínseco da vida moderna, é parte do hibridismo que caracteriza a nova atmosfera social dos anos 1910, em Paris, quando os ricos e chiques ousavam se misturar com a vanguarda e a boêmia.

O NOVO MUNDO DA MODA

A moda *art nouveau*, responsável pelo prestígio da alta-costura francesa na Exposição Universal de Paris, em 1900, foi expressão da cultura ornamental e do modo de vida das mulheres da aristocracia. Uma moda de classe respaldada por uma sociedade caracterizada pela rígida

¹⁸⁴ Ver Mary E. Davis, *Ballets Russes Style. Diaghlev's dancers and Paris fashion*. London: Reaktion Books, 2011.

¹⁸⁵ Ver POTTER, Michelle. Designed for dance: The costumes of Léon Bakst and the art of Isadora Ducan. *Dance Chronicle* 13, n. 2, 1999, p. 154-169.

¹⁸⁶ Ver Nancy Troy, *Couture Culture, A study in Modern Art and Fashion*. Cambridge, London: The MIT Press, 2003.

¹⁸⁷ SIMMEL, Georg. "A moda", *Iara, Revista de moda, cultura e arte*. São Paulo, v.1, n.1, abril/agosto 2008, p.163-189.

delimitação das esferas sociais e uma movimentação extremamente contida, tanto no sentido físico quanto no social.

No final da primeira década do século XX, registramos uma aceleração do ritmo de vida, a presença de uma atmosfera “mundializada” e a emergência de um novo estilo de vida associado ao movimento e à circulação, momento em que práticas como o turismo e o consumo adquirem uma nova dimensão. Nesse ambiente, despontou a nova elite internacional projetada a partir do dinheiro, que passou a gerir a vida mundana no lugar da aristocracia, cuja legitimidade social era baseada na tradição (ROUVILLOIS, 2008).

No início do século XX, os ricos do novo mundo (dos Estados Unidos até a Argentina) dividiam o tempo entre Paris e seus lugares de origem, tornando, por conta disso, a vida social parisiense cada vez mais cosmopolita. Esse contingente social desterritorializado, e por essa razão mais ousado, se converteu num importante mercado consumidor de produtos culturais, artísticos e de luxo em Paris – dos restaurantes e teatros à pintura e à moda – introduzindo, em contrapartida, modificações significativas no gosto dominante¹⁸⁸. Amantes das novidades e das experiências mais intensas, aficionados pelas diversões e o espetáculo levaram descontração e rejuvenescimento para a moda e os estilos de vida.

As jovens da burguesia americana cresceram em um ambiente onde os homens valorizavam o trabalho, e mulheres, as práticas intelectuais e esportivas. As faculdades para moças, das quais a *Vassar College*, em Nova Iorque, foi a primeira em 1865, eram frequentadas, sobretudo, pelas filhas da alta burguesia. No início do século XX, temos uma elite de milionárias intelectuais e artistas inovadoras, desvinculadas da mentalidade puritana dos membros da sociedade tradicional (descendentes dos pioneiros), que começa a circular pelas metrópoles europeias influenciando a moda, as artes e os novos estilos de vida. Dançarinas como Loïe Fuller e Isadora Duncan¹⁸⁹, realizando performances com os pés descalços e com o corpo livre, transparecendo sob o panejamento inspirado nas túnicas gregas, influenciaram os costureiros mais vanguardistas, que passaram a produzir para essa nova elite mais jovem que circulava fora da esfera social da aristocracia.

Assim, as diferenças entre os estilos de vida das mulheres da aristocracia europeia, referência dos produtores da alta-costura no início do século, e os das grã-finas da burguesia norte-americana se manifestavam também no âmbito dos padrões corporais. O modelo feminino na Europa ainda estava muito impregnado pela figura severa e maternal da rainha Victoria, em um contexto onde as mulheres viviam confinadas em seus círculos sociais e praticavam poucas atividades físicas. Mesmo algumas das grandes atrizes de teatro francês, modelos de elegância nas revistas de moda, ainda reproduziam uma silhueta pesada e severa associada geralmente a respeitabilidade¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Maria Lucia Bueno, *Artes Plásticas no século XX. Modernidade e Globalização*, Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp, IMESP, FAPESP, 2001 e Jerrold Seigel, *Paris Boêmia*, Porto Alegre, 1992.

¹⁸⁹ Ver POTTER, Michelle. *Designed for dance: The costumes of Léon Bakst and the art of Isadora Duncan*. *Dance Chronicle* 13, n. 2, 1999, p. 154-169.

¹⁹⁰ Bueno, M.L. “Alta-Costura e Alta Cultura. As revistas de luxo e a internacionalização da moda (1901-1930)”, dans *Moda em Ziguezague. Interfaces e expansões*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2011.

Entre 1910 e o início da Primeira Guerra Mundial, desponta uma nova concepção de mulher entre os ricos internacionais, que se destaca por uma postura corporal mais ativa, impulsionada pela prática de esportes e pelas danças de salão, na qual a juventude passou a ser um valor. Sintonizadas com as transformações artísticas em curso e os estilos de vida inovadores, contrastavam com a imobilidade e o confinamento que caracterizavam o modo de vida das mulheres da aristocracia e a dinâmica do universo cultural europeu no período¹⁹¹.

Logo, as mudanças sociais na categoria de gênero entre as elites internacionais foram impulsionadas por mudanças análogas nos estilos de vida associadas a transformações que vinham ocorrendo no modo de composição das elites e no processo de distinção social. Inicialmente, destacamos a importância do papel que a burguesia e o dinheiro passaram a desempenhar na formação desse grupo. Em decorrência, ocorre uma alteração no sistema de distinção social¹⁹², que evolui de um esnobismo mundano – com referência em um segmento social específico, a aristocracia – para um esnobismo de *moda* – que se diferenciava pela adoção e promoção de estilos de vida associados a modelos estéticos e culturais inovadores¹⁹³. Enquanto os americanos que circulavam pela Europa no final do século XIX pautavam sua maneira de ser e suas escolhas pelos parâmetros da aristocracia, a nova geração de ricos no início do século XX, que procurava se destacar pela originalidade, vai se encantar com a boêmia e as novas concepções de vida dos artistas modernistas. Essa nova dinâmica se constituirá no fundamento do mercado de arte de vanguarda¹⁹⁴ e do processo de modernização da moda feminina no interior da alta-costura francesa¹⁹⁵. A partir de então, temos um mundo que se move. As artes e a moda devem segui-lo.

A ALTA-COSTURA NOS ANOS 1910

No início do século XX, após a Exposição Universal de 1900, a alta-costura passou a ocupar um lugar importante na economia francesa, consolidando-se como uma divisão exportadora respeitável¹⁹⁶. Na década de 1910, no período que antecede a guerra, com o fortalecimento de um núcleo de costureiros inovadores – sintonizados com as evoluções das vanguardas artísticas e preocupados em atender as demandas dos novos estilos de vida –, assistimos a uma explosão do

¹⁹¹ Voir Davis, M.E., *Classic Chic: Music, fashion and modernism*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2006.

¹⁹² Voir Bourdieu, P. *La distinction*, Paris, Minuit, 1979

¹⁹³ Rouvillois F. *Histoire du Snobisme*, Paris, Flammarion, 2008.

¹⁹⁴ Bueno, M.L. *Artes Plásticas no século XX*, op. cit.

¹⁹⁵ Bueno, M.L. “Alta-Costura e Alta Cultura. As revistas de luxo e a internacionalização da moda (1901-1930)”, dans *Moda em Ziguezague. Interfaces e expansões*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2011.

¹⁹⁶ Caroline Evans, A partir dos anos de 1870, as casas de costura parisienses haviam se tornado cada vez mais burocratizadas, juntamente com as linhas de produção tayloristas, mesmo antes do americano Frederick Winslow Taylor ter completado sua exaustiva pesquisa a respeito da “administração científica do chão de fábrica”, iniciada na Midvale Steel Mills nos anos de 1880. Na mesma década, as casas de alta-costura francesas cresceram em tamanho, e inauguraram um novo tipo de organização burocrática que iria persistir bem até o século XX. (...) Embora o negócio dos costureiros franceses fosse amplamente artesanal, sua conexão com a indústria americana do vestuário era vital: o amparo econômico da alta-costura consistia em prover modelos de vestidos para a indústria americana. NAVA.

prestígio do setor que se firmou como o núcleo propulsor da moda internacional e um dos principais produtos de exportação da economia francesa. Em 1911, cerca de 65% da produção da alta-costura era destinada à exportação¹⁹⁷. Os principais compradores das novas tendências, representadas particularmente pelas casas Poiret, Paquin, Lanvin, eram os norte-americanos, seguidos pelos argentinos e os brasileiros¹⁹⁸. A clientela da Inglaterra e do continente europeu ficava geralmente com a moda mais convencional, associada a casas como Worth, Redfern, Doucet, Callot Soeurs¹⁹⁹.

A ampliação crescente do mercado americano exigiu novas estratégias comerciais das casas de costura. Poiret e Paquin passaram a realizar turnês internacionais para apresentar suas coleções no exterior, particularmente nos Estados Unidos. Em 1912, Jeanne Paquin, que empregava 2.700 operários em Paris, abriu uma sucursal de sua casa em Nova Iorque.

A moda francesa se tornava um fenômeno de mídia, transformando os costureiros em celebridades e formadores do gosto. Revistas de moda de luxo editadas na França, como a *Les Modes* (1901) e a *Gazette Du Bon Ton* (1912), com circulação internacional, difundiam as últimas tendências da alta-costura e projetavam o nome dos principais criadores nas capitais europeias e americanas. Nos Estados Unidos, os editores Condé Montrose Nast e William Randolph Hearst criaram novas publicações dedicando um largo espaço para a moda e os estilos de vida parisiense, a *Vogue* (1909)²⁰⁰ e a *Harper's Bazaar*²⁰¹.

DANÇAS SOCIAIS COMO UMA NOVA ONDA: O CASO DO TANGO E DO MAXIXE

Na Paris de 1913, tudo era tango! O tango era a cor da moda. O tom laranja, uma invenção de Paul Poiret para a peça *Le Tango*, sucesso retumbante que estreou em dezembro de 1913, era o

¹⁹⁷ Bueno, M. L. "Alta-Costura e Alta Cultura. As revistas de luxo e a internacionalização da moda (1901-1930)", dans *Moda em Ziguezague. Interfaces e expansões*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2011.

¹⁹⁸ Ver Philippe Simon. *La Haute Couture. Monographie d'une industrie de luxe*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1931

¹⁹⁹ Ver Philippe Simon. *La Haute Couture. Monographie d'une industrie de luxe*. op.cit.

²⁰⁰ A *Vogue* surgiu em 1892 como uma publicação voltada para a vida mundana da elite de Nova Iorque, em um momento marcado pelo arrivismo social, com a emergência de uma nova geração de milionários. Em 1909, foi adquirida pelo empresário Condé Montrose Nast (1873-1942), que a transformou em uma revista de moda e estilo vida. Imbuída de um espírito civilizador, priorizava a alta-costura francesa e o estilo de vida inglês. Inspirada inicialmente na *Les Modes*, evoluiu para uma linguagem mais contemporânea sintonizada com o estilo de vida dos norte-americanos, com o objetivo de afirmar-se como uma formadora de opinião entre os membros das elites econômicas e culturais. Em poucos meses, tornou-se referência no jornalismo e na cultura em geral, contratando os melhores profissionais do mercado (editores, redatores, artistas, fotógrafos, designers). Em 1910, passou a ser uma das revistas de maior circulação nos Estados Unidos, com uma tiragem de 30 mil cópias por mês, o que incentivou o editor a ampliar sua esfera de ação, investindo em novos títulos, como a *Vanity Fair* e a *Houseand Garden*. Ver Maria Lucia Bueno, "Alta-costura e alta cultura. As revistas de moda e a internacionalização da moda (1901-1930)", in: *Moda em Ziguezague. Interfaces e expansões* (org. Cristiane Mesquita e Rosane Preciosa). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p.46.

²⁰¹ Antes do início da Primeira Guerra Mundial, "o grupo de imprensa Hearst, reformulou a *Harper's Bazaar*, criada em meados do século XIX, nos mesmos moldes da *Vogue*. Durante a primeira guerra as duas publicações concorrentes, já com circulação internacional, foram os primeiros veículos de imprensa a divulgarem as roupas de Chanel, que permaneceram até meados da década de 1920 marginalizadas pelas revistas de luxo francesas, só alcançando projeção graças à imprensa e o público norte-americano. A combinação que a *Vogue* fazia de moda, cultura e estilos de vida, com matérias sobre literatura, artes plásticas e decoração, conquistou rapidamente o público sofisticado europeu. (...) Em 1916 foi criada a *Vogue Londrese* em 1920 a *Vogue Paris*". Ver Maria Lucia Bueno, "Alta-costura e alta cultura. As revistas de moda e a internacionalização da moda (1901-1930)", op.cit., p. 48 e 49.

perfume chique e eram os vestidos da última tendência, desenhados por Paquin, Lucille e Lanvin. Todo esse movimento foi intensamente registrado pelas revistas francesas de um modo geral. O tango e as danças modernas rejuvenesceram e trouxeram um novo apelo para a moda parisiense, que os norte-americanos haviam começado a deixar de lado por considerá-la convencional e antiquada.

Nas revistas norte-americanas, as primeiras menções à mudança despontaram no final de 1913, quando a *Vanity Fair*, editada por Condé Nast, também proprietário da *Vogue*, publicou alguns artigos destacando as inovações que pairavam sobre a atmosfera mundana parisiense. Seguem algumas passagens do livro de Mary Davis sobre o impacto da *moda tango*, que incluem também alguns títulos de artigos e fragmentos de textos publicados na *Vanity Fair*:

No artigo intitulado *O triunfo das tradições francesas*, de outubro de 1913, o autor observa que o artesanato da *French couture* foi restabelecido [...] depois de muitos anos anômalos de domínio dos estilos orientalizantes. “Há muitos anos que a moda não tem sido tão cheia de detalhes, tão cheia de artesanato”, ele anunciou com orgulho; “nós retornamos ao nosso antigo amor – a moda estritamente francesa”.

Na próxima edição, a *Vanity Fair*, manteve essa mistura de reportagem de moda e comentários culturais, mas [...] ligando as notícias dos mais recentes estilos parisienses a atualizações sobre a mania cada vez maior da cidade pela dança. “The Dance Craze in Paris criou novos tipos de vestidos”, proclamava o título do primeiro artigo neste sentido, que foi publicado em novembro de 1913 e incluía ilustrações e fotografias documentando tanto as roupas quanto os passos de dança que estavam na moda²⁰².

Mais à frente, em dezembro de 1913, outro artigo discute o que se deve vestir nos novos eventos dos *chás tango* em Paris e tece o seguinte comentário sobre as parisienses aficionadas pela nova dança:

“*An eternal tango*” é a maneira como um americano espirituoso descreve a vida de uma elegante francesa hoje em dia – e muito precisamente. A parisiense joga *bridge*? Não, ela *tangoes*. Ela passeia no bosque? Oh! não, ela *tangoes*. Ela monta, dirige, ocupa-se de seus passatempos habituais? Não, ela não faz nada disso, ela *tangoes*. Ela *tangoes* depois do almoço, à tarde e à noite (até o amanhecer) quando ela se recolhe para um breve sono restaurador para ser capaz de se levantar e ainda continuar. O belo *Bois* foi deixado de lado, exceto por aqueles que lhe dedicam um carinho especial. Ninguém vai até lá atualmente porque está na moda. Na verdade, a francesa não é esportiva por natureza. Ela prefere as almofadas macias à sela dura e, como a dança lhe fornece todo o exercício que necessita, toda vez que precisa sair vai recostada em sua limusine.” (*What you shall wear to the tango tea*²⁰³).

²⁰² Tradução nossa. Mary Davis in *Classic Chic. Music Fashion and Modernism*. Berkeley, Los Angeles, London, The MIT Press, 2008. p. 138-139. After many anomalous years of dominant orientalising styles not for many years have fashions been so full of detail, so full of workmanship he announced with pride; we have returned to our old love – strictly French fashions. In the next issue, *Vanity Fair*, maintained this mix of fashion reporting and cultural commentary but (...) linking news of latest Parisian styles to updates on the city ever-expanding mania for dancing. “The Dance Craze in Paris creates new types of gowns”, proclaimed the title of the first article in this vein, which was published in November 1913 and included illustrations and photographs documenting both the clothing and dance steps that were all the rage.

²⁰³ Tradução nossa. Mary Davis, *Classic Chic. Music, Fashion and Modernism*. op. cit, p.139-141.

As danças sociais ou de salão, uma nova onda urbana ligando dança e música popular, transformaram os ritmos latinos, como o tango e o maxixe, em coqueluche nos circuitos chiques de Paris. Numa sociedade na qual os estilos de vida se modernizavam e se tornavam mais joviais, onde o movimento associado à originalidade e à liberação do corpo era valorizado, a latinidade, por meio das *nouvelles danses*, virou um elemento construtor de moda.

Em 1912, a norte-americana Irene Castle, introdutora de danças como o *foxtrot*, o tango e o maxixe, produziu uma impressão muito forte na alta sociedade e nos produtores de moda parisienses após suas primeiras performances na primavera de 1912, no Café Paris. Com 19 anos, esbelta e elegante, trocou os espartilhos e as roupas da moda francesa por uma vestimenta mais leve que valorizasse os movimentos da dança, desenhada por ela própria. Em pouco tempo, tornou-se referência de “chique” para europeus e norte-americanos e as grandes casas de alta-costura, como Lucille e Paquin, criaram roupas para ela e inspiradas nela²⁰⁴.

CRAZY DANCE, TANGO E MAXIXE

No final do século XIX e início do XX, um novo gênero de música popular se desenvolve nas Américas, nos bairros pobres das grandes cidades, estabelecendo uma relação estreita com a dança, no interior de um processo de hibridação que mistura alto e baixo, moderno e tradicional, cultura preta e branca, além de outras tradições culturais americanas. Esse novo gênero se consolidou e se difundiu no início do século XX, a partir da indústria cultural.

Nas culturas africanas, a dança e a música tinham um caráter coletivo e faziam parte de todos os rituais sociais importantes. As primeiras danças de casal modernas, que se desenvolveram nas Américas, nasceram de uma fusão de danças de salão europeias, como a valsa, a polca e a mazurca, com os ritmos africanos, sob orientações musicais que combinavam uma variedade de compassos europeus e africanos, produzindo um novo gênero popular e urbano. Trata-se de uma tendência que desponta simultaneamente em diferentes cidades americanas – como Chicago, Rio de Janeiro e Buenos Aires –, adquirindo configurações específicas em cada região. O ragtime, o tango e o maxixe são algumas das danças urbanas que se desenvolveram a partir desse processo²⁰⁵.

Nas grandes cidades norte-americanas, no final do século XIX, no interior dos círculos afro-americanos, aparece uma cultura de *ragtime dances* envolvendo cadências sincopadas, danças de casal e passos elaborados, conhecida como *cakewalk*, *crazy-dance* e *animal dance*. Os casais faziam evoluções a partir das músicas, criando passos inspirados nos movimentos de animais, como *fishtail*,

²⁰⁴ Ver Lewis A. Erenberg, “Everybody’s doin’ it: the pre world war, dance craze, the Castles and modern american girl”. *Feminist Studies*, v. 3, n. 1/2, Autumn, 1975, p. 155-170 e Caroline Evans, “Multiple, movement, model, mode: The mannequin parade 1900-1929” in C. Breward e C. Evans, *Fashion and Modernity*. Londres: Berg, 2005; DIETERLE, Catherine Join-(org.), *Showtime. Le defile de mode*. Paris: Musée Galliera, 2006.

²⁰⁵ Ver James L. Conyers Jr (org.), *African American jazz and rap – Social and philosophical examinations of black expressive behaviors*. Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company Inc., Publishers, 2001 e John Charles Chasteen, *National rhythms, African roots: the deep history of Latin American popular dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.

eagle rock e *turkey trot*. Inicialmente, uma das diversões consistia em adivinhar qual era o bicho²⁰⁶. Eram gêneros inteiramente modernos, produtos da circulação, do deslocamento, da viagem – por causa da indústria cultural – e que estavam sempre se modificando a partir de cada interpretação, uma vez que a performance desempenha um papel central na atualização da cultura popular. A onda das danças sociais e de salão se inscrevia nesse quadro. A base sobre a qual se constituíram esses gêneros, então denominados ritmos latinos (em Paris), foi a fusão de danças europeias (polca, valsa e mazurca) e ritmos africanos com os estilos vida dos brancos de classes populares urbanas. O tango argentino e o maxixe brasileiro surgiram no mesmo período, a partir de processos similares, mas com configurações particulares.

Na Argentina, os antigos escravos emprestaram de seus senhores as danças de casal, modificadas após a apropriação dos afrodescendentes, que as revestiram de elementos culturais estranhos às práticas europeias. O *compadrito* – brancos populares de Buenos Aires – fez uma releitura crítica das fórmulas novas criadas pelos afrodescendentes, mas sem se dar conta de que ao parodiar os pretos inventavam novos passos para a dança. A música também se desenvolveu a partir do mesmo movimento de mestiçagem, com as cadências africanas sendo incorporadas pelos músicos italianos que tocavam com instrumentos alemães as melodias da Europa do Leste, com palavras retiradas das *zarzuelas* espanholas. Saída da cultura do candomblé, foi no *bas-fond* e nos bordéis que essa alquimia se produziu. O tango, sentimento triste que se dança, se consolida como um estilo de dança teatral e carregado de emoção que emerge, sobretudo, do desalento e da tristeza urbana²⁰⁷.

No Brasil, temos o maxixe, um ritmo sincopado e uma dança sensual herdada das coreografias africanas, que mistura as estruturas binárias das danças europeias com uma cadência próxima da *habanera* cubana. Para a historiadora francesa Anaïs Fréchet, “O ritmo sincopado serve de suporte à evolução dos dançarinos: um casal, face a face, adota uma atitude sensual e encadeia movimentos acrobáticos. A parte mais bonita da coreografia são as ondulações do corpo e o movimento dos quadris, conhecidos no Brasil como rebolado”²⁰⁸.

Original dos bairros populares do centro do Rio de Janeiro, o maxixe foi condenado pela igreja e pela burguesia local, preocupadas com a proliferação dos ritmos bárbaros dos antigos escravos, palpitantes nessa “dança indecente e lasciva, furor uterino e atentado aos bons costumes”. Mas a prática se consolidou entre as classes populares no Rio de Janeiro, tendo se fixado como um gênero musical graças às composições de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga²⁰⁹.

Como essas danças sociais nascidas das subculturas populares e marginais se transformaram em moda na Paris dos anos 1910? E por quê?

²⁰⁶ Ver Lewis A. Erenberg, “Everybody’s doin’ it: the pre world war, dance craze, the Castles and modern american girl”. *Feminist Studies*, v. 3, n. 1/2, Autumn, 1975, p. 155-170.

²⁰⁷ Ver Marta E. Savigliano. “From wall flowers to femme fatales: tango and the performance of passionate femininity” in *The passion of music and dance: body gender and sexuality* (org. William Washabaugh). Oxford/New York: Berg, 1998.

²⁰⁸ Anaïs Fléchet, Le maxixe et son introduction en France, publicado no site : www.delabellepoqueauxannesfolles.com.br, consultado em 29/11/2008.

²⁰⁹ Ver Monica Veloso, VELOSO, Mônica. A dança como alma da brasilidade, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, 2007, Puesto en línea el 15 mars 2007. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>

IRENE CASTLE

Se nas capitais europeias no início do século XX a vida social das mulheres de elite ainda seguia cheia de restrições e confinada aos ambientes privados, em Nova Iorque, com a emergência de novas fortunas, assistimos a uma descontração na atmosfera mundana e nas relações entre os sexos nos segmentos mais jovens. Com o crescimento da classe alta na cidade, em um ambiente onde muitas pessoas podiam assumir padrões de elite, a adoção de estilos de vida inovadores se tornou uma nova estratégia de distinção social para os muito ricos a fim de se destacarem e se diferenciarem da classe média alta. As mulheres que aspiravam à liderança social passaram a se interessar por grupos e locais de lazer não convencionais. Foi com esse espírito que importaram a música negra e a dança paralela dos cabarés populares para os salões elegantes, onde o novo estilo de música e dança foi se tornando moda para um público seletivo. O desenvolvimento das novas danças pressupunha uma liberação corporal e uma informalidade entre os sexos, até então inadmissível entre as elites tradicionais nova-iorquinas²¹⁰.

As danças de salão foram popularizadas no circuito *chic* de Paris, em 1912, por Vernon e Irene Castle²¹¹, jovens dançarinos profissionais vindos dos Estados Unidos, que de passagem pela cidade, transformaram as danças sociais em espetáculo no Café de Paris. Meses antes, em Nova Iorque, os agentes da Broadway haviam recusado um número coreográfico semelhante proposto pelo casal alegando que ninguém pagaria para assistir um homem dançando com sua esposa. Mas foi justamente essa a razão do sucesso dessas novas danças entre as elites em Paris. Os Castles levaram respeitabilidade e elegância para o novo gênero. Casados, bonitos e elegantes tiveram a inteligência de se apropriar de todas as novas danças populares, limpando-as de seus conteúdos específicos, recodificando-as, passando-as por um processo de assepsia e reestruturação a fim de que se tornassem “dançáveis por todo mundo”²¹².

Vernon, um ator inglês que trabalhava na Broadway, e Irene, uma jovem de classe média alta nova-iorquina, tidos como introdutores do *ragtime* e inventores do *foxtrot*, foram responsáveis pela popularização do tango e do maxixe. Irene era uma aficionada pelas danças populares afro-americanas que surgiram com a cultura do *ragtime* no final, do século XIX. Ela aprendeu o novo gênero na adolescência com um empregado afrodescendente na casa de seus pais. Reformulou as danças originais mantendo os passos, mas criando coreografias menos sensuais e agressivas, adaptando-as para o estilo branco norte-americano. Realizou a mesma operação com o tango e o maxixe.

Numa temporada em Paris, acompanhando um espetáculo de variedades da Broadway, a dupla levou para o Café de Paris um pequeno número de dança que Irene conseguira encaixar

²¹⁰ Ver Lewis A. Erenberg, “Everybody’s doin’ it: the pre world war, dance craze, the Castles and modern american girl”. *Feminist Studies*, v.3, n. ½, Autumn, 1975, p. 155-170.

²¹¹ Ver Lewis A. Erenberg, “Everybody’s doin’ it: the pre world war, dance craze, the Castles and modern american girl”. *Feminist Studies*, v. 3, n. ½, Autumn, 1975, p. 155-170.

²¹² Sobre os Castles, ver também Eve Golden. Vernon and Irene Castle’s ragtime revolution. The University of Kentucky Press, 2007 e Susan C. Cook. “Passionless dancing and passionate reform: respectability, modernism and social dancing of Irene and Vernon Castle” in *The passion of music and dance: Body Gender and sexuality* (org. William Washabaugh). Oxford/New York: Berg, 1998.

na apresentação. O número acontecia à meia-noite, durante a ceia. A seguir, a pista era invadida pelos frequentadores do Café que ficavam durante a madrugada reproduzindo os passos de dança lançados pelo casal. Os Castles foram responsáveis pela introdução de dois novos gêneros: a dança de casal como espetáculo popular, que vai se consagrar depois, na Broadway, na década de 1920, e em Hollywood, nos anos 1930; e a dança de salão como nova prática cultural, que se difundiu com a criação de salões de baile, de cafés dançantes e da nova indústria fonográfica²¹³.

Após alguns meses de grande sucesso em Paris, retornam a Nova Iorque levando seus números de dança para o Louis Martin's Café a partir de uma recomendação do proprietário do Café Paris. Em poucos meses, consagraram o novo gênero, transformando-se em estrelas do *show business* e referências de elegância. Trabalhavam com uma orquestra de músicos pretos conduzida pelo mais importante músico e maestro dos primórdios do *ragtime*, James Reese Europe. Os espetáculos da Broadway e os filmes que estrelaram foram musicados por Irving Berlin, o primeiro compositor de *ragtime* branco e judeu²¹⁴.

Entre 1912 e 1918, quando Vernon morreu durante a guerra, foram proprietários de escolas e salões de dança, publicaram manuais, alimentaram o mercado fonográfico, fizeram shows na Broadway e produções cinematográfica e, finalmente, se converteram na grife Castle, que vendia de sapatos a chocolates²¹⁵. Em 1939, viraram tema de um musical de Hollywood, *A História de Irene e Vernon Castle*, estrelado por Ginger Rogers e Fred Astaire.

Irene Castle foi inspiração para transformações da moda, de estilo de vida e dos padrões corporais femininos na década de 1910. Em 1913, cortou os cabelos. Quando iniciaram seus números de dança em Paris, portava os vestidos simples e confortáveis criados por ela, que lhe garantiam liberdade de movimento. Jovem, bela e esbelta, trouxe uma nova referência de silhueta para a mulher e a moda. Ao contrário das francesas, mais austeras e rechonchudas, Irene tinha uma aparência chique, leve e flexível, a encarnação da mulher moderna que dispensou o espartilho para dançar melhor. Após a guerra, assistiu-se a uma alteração dos modelos fotográficos de revistas e das manequins que desfilavam para as grandes casas francesas, quando a referência de elegância e inspiração dos principais criadores foi se deslocando de Paris para Nova Iorque, provocando uma mudança radical no gosto dominante. Nos anos 1920, de acordo com o costureiro Jean Patou “a Vênus roliça francesa foi substituída pela esbelta Diana americana”²¹⁶.

Nos Estados Unidos, Irene Castle foi a primeira jovem na indústria cultural a romper com o estilo Gibson Girls²¹⁷, tão popular na primeira década do século XX. Cecil Beaton²¹⁸ considerava

²¹³ Susan C. Cook. “Passionless dancing and passionate reform: respectability, modernism and social dancing of Irene and Vernon Castle” in *The passion of music and dance: Body Gender and sexuality* (org. William Washabaugh). Oxford/New York: Berg, 1998.

²¹⁴ Ver a respeito Lewis A. Erenberg. *Steppin' Out: New York nightlife and the transformation of American culture 1890-1930*. London/New York: University of Chicago Press, 1981.

²¹⁵ Eve Golden. *Vernon and Irene Castle's ragtime revolution*. The University of Kentucky Press, 2007.

²¹⁶ Ver ETHERINGTON-SMITH, Meredith. *Patou*. Paris: Denoël, 1984.

²¹⁷ As Gibsons Girls surgiram das páginas criadas pelo desenhista Charles Dana Gibson.

²¹⁸ Cecil Beaton, *The glass of fashion*. Londres: Cassel, 1955

Irene e Gaby Deslys as mais influentes referências de moda da década de 1910. Em 1912, o casal Castle assinou contrato com Elisabeth Marbury, a mais importante agente literária do momento, que representava, entre outros, Edith Wharton. Marbury conduziu e administrou a carreira milionária do casal²¹⁹. Em 1913, contratou Elsie de Wolfe – *fashionista*, articulista da *Harper's Bazaar* e introdutora da decoração de interiores – como consultora de moda de Irene, que em seus shows e filmes passou a ser vestida pela costureira Lucille, da alta-costura francesa.

Cecil Beaton relata como Irene inventou “um movimento completo de balanço do corpo: dançava empurrando bruscamente os quadris para frente, uma perna para trás para manter o equilíbrio, seu corpo se dobrando para trás e jogando um ombro para frente. Era como se tivesse um giroscópio dentro dela, estabilizando o seu corpo o tempo todo, em qualquer posição que ela adotasse”²²⁰. Nos anos 1920, conforme Caroline Evans, “Chanel irá encorajar suas manequins a adotar uma postura similar à de Irene, transformada hoje em dia em clichê de moda: os quadris à frente, os ombros caídos, uma mão deslizando para o bolso e a outra em movimento”²²¹.

O sucesso estrondoso dos Castles favoreceu o desenvolvimento profissional de duplas e professores especializados em novas danças populares tanto em Paris como em Nova Iorque. No final de 1912, a referência às *nouvelles danses* aparece pela primeira vez na imprensa elegante francesa. A revista *Femina* publica no final da edição de dezembro uma sequência de pranchas coloridas tematizando a dança de salão, um destaque nas edições de Natal das revistas em uma época em que as impressões em cores eram caras e raras. No mesmo mês, um artigo no *L'illustration* noticiava o aparecimento dos primeiros desfiles de moda com as modelos se movendo ao som do tango. Em 1913, o tango explodia com a multiplicação dos salões de baile e cafés, com os dançarinos de tango argentinos como carro-chefe. No decorrer do ano, a revista *Femina*, porta-voz dos comportamentos e estilos de vida e moda mais avançados, realizou uma série de reportagens sobre o tema. Nessa atmosfera favorável, o maxixe se popularizou na cidade como o tango brasileiro. Em junho, o dançarino baiano Antônio Lopes de Amorim Diniz, conhecido como Duque por conta da sua elegância, chega a Paris acompanhado de sua *partner* Maria Lina. Brancos e bem apessoados, logo se estabelecem entre as principais duplas da cidade, divulgando o estilo marginalizado no Rio de Janeiro como prática chique nos espaços mais reputados de Paris²²². No mês de janeiro de 1914, o maxixe apareceu como matéria de capa e objeto de uma longa reportagem na revista *Femina*. Na mesma ocasião, o tango chegava ao teatro de variedades em peça de LV, com figurino desenhado por Paul Poiret e cenário concebido por *Martine*, ateliê de design dirigido pelo costureiro. A edição da *Gazette du Bon Ton*, a revista de moda mais cara e sofisticada da época, forneceu destaque especial para a peça.

²¹⁹ Eve Golden. *Vernon and Irene Castle's ragtime revolution*. The University of Kentucky Press, 2007

²²⁰ Tradução nossa, In Cecil Beaton, *The glass of fashion*. Londres: Cassel, 1955, p. 92.

²²¹ Tradução nossa, In : Caroline Evans, «Le défilé de mode au début du XX siècle à Paris: Esthétique industrielle et aliénation moderniste», in *Showtime*, Le défilé de mode, Paris: Musée Galliera, 2006, p. 74.

²²² Ver Mônica Pimenta Velloso, A dança como alma da brasilidade, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Colóquios, 2007, Puesto en línea el 15 mars 2007. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>. Consultada em 4 de outubro de 2009.

A INFLUÊNCIA DA DANÇA SOCIAL E DA LATINIDADE NA MODA DOS ANOS 1910. MOVIMENTO, EROTISMO E SENSUALIDADE

Em meados de 1913, as novas danças que tinham o tango como carro-chefe despontavam como a principal tendência da vida mundana parisiense. Em agosto, o caricaturista Georges Goursat (1863-1934), conhecido como Sem, publicou com muita repercussão *Tangoville sur Mer*²²³, um álbum de pranchas coloridas, uma espécie de crônica da temporada de verão da alta sociedade parisiense que aparecia embalada em ritmo de tango. Entre as pranchas, uma caricatura de Gabrielle Chanel ensaiando passos da nova dança com Boy Capel, durante uma partida de polo.

Acompanhando a tendência, as casas de alta-costura se desdobravam para renovar a modelagem e o design de seus vestidos para adequá-los à nova demanda de estilo de vida. As saias *entraves* inventadas por Paul Poiret, justas em torno das canelas e com uma cauda comprida, logo se tornaram um obstáculo nos novos salões de dança.

Jeanne Paquin, instigada por seu cunhado Henri Jaure, um aficionado pelo tango, foi uma das primeiras a pesquisar uma nova linha de vestidos adaptada às novas danças. Observando as evoluções das parisienses nos salões, Henri já havia se dado conta do quão deselegantes se tornavam seus vestidos quando esboçavam um passo da nova dança. Conforme relato de Madame Paquin a um jornalista que a entrevistou por causa de seu novo vestido, as dançarinas, “rompendo com o decoro, arregaçam as saias por falta de amplidão. Algumas jovens preferem cortar suas saias até os joelhos como se, por um corte de tesoura na última hora, tivessem desejado se liberar um pouco do indesejável entrave...” (MATIN, 1914). Em outro comentário, publicado no *Le Figaro*, discorre sobre a sua nova criação:

O vestido Tango, esta “verdadeira revolução” [...] fará a volta ao mundo assim que for lançado [...] e irá sobreviver ao tango porque não satisfaz apenas o furor de uma dança, mas o desejo cada vez maior das mulheres pelos movimentos, esse movimento que as domina, que as conduzem de forma irresistível, conferindo à sua elegância tanta alegria juvenil e da qual, a partir de então, os vestidos tirânicos não irão mais estragar a harmonia.

No outono de 1913, vários costureiros parisienses incorporaram demonstrações da nova dança em seus desfiles. Em setembro, Paul Poiret trouxe os Castles de Nova Iorque para uma apresentação no jantar-tango que organizou nos jardins de sua casa. Em outubro, Lucille lançou sua coleção de outono com um desfile-tango. Em novembro, Paquin promoveu uma temporada de desfiles em chás-tangos no Palace Theatre, em Londres. As apresentações das manequins foram precedidas por demonstrações de tango argentino e maxixe brasileiro realizadas por dançarinos profissionais. O sucesso foi tal, que o evento, com ingressos pagos e encontros diários, permaneceu um mês em cartaz²²⁴.

²²³ Sem, *Tangoville sur mer*, Editeurs Succès, agosto de 1913.

²²⁴ Ver Caroline Evans, *The Mechanicalsmile. Modernism and the first fashion show in France and America 1900-1929*. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

Em junho de 1914, Paquin realizou uma turnê pelos Estados Unidos começando por Nova Iorque, onde, desde 1912, funcionava uma filial de sua casa de costura. O vestido tango foi o tema principal do desfile show que inaugurou sua turnê em grande estilo, recebendo ampla cobertura da mídia. O evento, que apresentou as últimas criações da estilista desfiladas por suas manequins francesas ao som do tango, foi encerrado com uma performance espetacular de Irene e Vernon Castle.

CONCLUSÃO. DISSOLUÇÃO DA ONDA LATINA

Em 1914, quando os dançarinos profissionais argentinos se transformaram no epicentro das casas de danças modernas em Paris, a moda do tango foi ficando mais erótica e radical. A origem do frisson erótico dos Chás à Tango (*Thé à Tango*) decorria do fato de que nessas ocasiões as mulheres respeitáveis tinham permissão de dançar com estrangeiros desconhecidos.

Paris realizou a mágica de converter um gênero nascido na cultura dos afrodescendentes, dos escravos africanos na América, em uma nova onda de moda, a latinidade. Irene Castle foi sem dúvida uma fonte de inspiração, assim como os dançarinos de tango que atuaram na cidade entre 1912 e 1914, mas os principais agentes dessa operação foram as casas de alta-costura. Em um artigo escrito no final de 1912, o artista gráfico Georges Goursat, discorrendo sobre a metamorfose francesa do tango argentino, observou como o tato e o bom gosto parisienses conseguiram “transformar uma dança selvagem num flerte elegante de pernas finas e discretas”, que a partir de então retorna ao mundo “vestido de todas as graças de Paris, perfumado, ondulado, adoravelmente amassado, um produto da *rue de La Paix*.”

Em agosto de 1914, os tanguistas trocaram suas casacas pretas pelo uniforme azul-horizonte (não falando tanguistas muito neutros), e suas companheiras trocaram seus vestidos de baile pelo *manteaux* e o véu de enfermeira²²⁵. Após a guerra, houve uma dissolução da onda latina. A proximidade entre as elites e as classes populares a partir de uma prática cultural comum não era uma condição desejável. O compositor Erik Satie, que detestava o tango, publicou em 1914, na *Vanity Fair*, versinhos bastante sugestivos ironizando essa relação desconfortável para as elites:

Sport et divertissement, Erik Satie (1914)
“O tango é a dança do diabo.
Ela é a favorita.
Ele dança para se refrescar.
Sua mulher, suas filhas e seus empregados também se
refrescam assim”.

As danças latinas foram uma moda passageira entre as elites, mas que apontaram para transformações substantivas nos estilos de vida e introduziram mudanças definitivas para a

²²⁵ *Les Modes*, n. 194, abril de 1920.

modernização e a liberação da moda feminina, beneficiando não apenas as mulheres ricas, mas as de todos os segmentos sociais. Desde então, o tráfego entre moda, estilos de vida e gêneros populares foi ficando mais intenso. Nos anos 1920, outra expressão musical também de origem popular e afro-americana, o jazz, dominou os salões elegantes e ajudou a reinventar a moda e os estilos de vida em escala internacional, a partir de Paris. No final dos anos 1950, o *rock and roll* teve grande influência sobre a maneira de vestir e os estilos de vida dos jovens. A partir dos anos 1960, a música popular se sedimentou como uma das principais referências de moda da segunda metade do século XX.

As mudanças na alta-costura ocorreram por meio de um processo reflexivo (GIDDENS, 2002, p. 10). Primeiramente, alguns designers introduziram inovações partindo de inspirações extraídas de várias fontes, como as artes, a história, a imprensa e também as ruas. As propostas bem sucedidas no mercado da moda eram logo incorporadas pelos demais costureiros, migrando a seguir para as ruas e se popularizando. Como apontou Georg Simmel, a base da dinâmica da moda é a relação imitação-distinção. Assim, novos estilos emergiram rapidamente nas coleções seguintes, substituindo os anteriores, que ao se tornarem populares, ficavam imediatamente ultrapassados. Ou fora de moda.

REFERÊNCIAS

BEATON, C. *The glass of fashion*. Londres: Cassel, 1955, p. 92.

BLUMER, H. Fashion: from class differentiation to collective selection. *Sociological Quarterly*, v. 10, 1969, p. 275-291.

BOURDIEU P. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.

BUENO M. L. Alta-Costura e Alta Cultura. As revistas de luxo e a internacionalização da moda (1901-1930), *In: Moda em ziguezague: Interfaces e expansões*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHASTEEN, J. C. *National rhythms, African roots: the deep history of Latin American popular dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004

CONYERS JR, J. L. (org.). *African American jazz and rap: Social and philosophical examinations of black expressive behaviors*. Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company Inc., 2001

COOK, Susan C. Passionless dancing and passionate reform: respectability, modernism and social dancing of Irene and Vernon Castle. In: WASHABAUGH W. (org.). *The passion of music and dance: Body Gender and sexuality*. Oxford/New York: Berg, 1998.

CRANE, D. Ensaios sobre moda, arte e globalização cultural. In: BUENO, M. L. (org.). *Moda e arte: sistemas de recompensa e produção cultural*. São Paulo: Editora do Senac, 2011. 270 p.

DAVIS, M. E. *Ballets Russes Style: Diaghlev's dancers and Paris fashion*. London: Reaktion Books, 2011

DAVIS, M. E. *Classic Chic: Music, fashion and modernism*. Berkeley: University of California Press, 2008.

ERENBERG, L. A. Everybody's doin' it: the pre world war, dance craze, the Castles and modern american girl. *Feminist Studies*, v. 3, n. ½, Autumn, 1975, p. 155-170.

ERENBERG, L. A. *Steppin' out: New York nightlife and the transformation of American culture 1890-1930*. London/New York: University of Chicago Press, 1981.

EVANS, C. *The mechanical smile: Modernism and the first fashion show in France and America 1900-1929*. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

FLÉCHET, A. Le maxixe et son introduction en France. Disponível em: www.delabellepoqueauxannesfolles.com.br. Acesso em: 29 nov. 2008.

GIDDEN, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 10.

GOLDEN, E. *Vernon and Irene Castle: Ragtime revolution*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.

POTTER, M. Designed for dance: The costumes of Léon Bakst and the art of Isadora Duncan. *Dance Chronicle* 13, n. 2, 1999, p. 154-169.

ROUVILLOIS F. *Histoire du snobisme*. Paris : Flammarion, 2008.

SAVIGLIANO, M. E. From wall flowers to femme fatales: tango and the performance of passionate femininity. In: WASHABAUGH, W. (org.). *The passion of music and dance: body gender and sexuality*. Oxford/New York: Berg, 1998.

SEM. *Tangoville sur mer*. Editeurs Succès, août 1913.

SIMMEL, G. Simmel. *In*: MORAES JR., E. (org.). *O estrangeiro*. Coleção grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, p.182-188.

VELOSO, M. A dança como alma da brasilidade. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [Em línea]. Coloquios, 2007, Puest oen línea el 15 mars 2007. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>. Acesso em: 4 out. 2009.

WAIZBORT, L. *Georg Simmel sobre a moda: uma aula*. São Paulo, v. 1, n. 1, abr./ago. 2008, p. -21.

VIII CHARLES JAMES, UM ASTRO SEM ATMOSFERA NO MUNDO DA MODA

Estilistas como Christian Dior e Chanel, ícones na cultura de moda do século XX, tiveram seus nomes ligados a marcas prestígio que permanecem ativas. Na história da moda, as referências mais longevas e legitimadas geralmente estão associadas a uma grife ou a um perfume, os principais artífices da construção da memória do trabalho dos profissionais do setor. A importância histórica tornou-se proporcional ao peso econômico e simbólico das marcas, pois são elas que financiam as publicações, as grandes exposições, a manutenção do acervo material, as pesquisas, filmes, documentários, uma vez que é na perenidade da influência do costureiro que reside a sua força simbólica.

Charles James (Surrey, UK, 1906 – 1978, New York, USA), um dos mais inventivos costureiros do período da alta costura, o único que atuou a partir dos Estados Unidos, foi referência incontestável no mundo da moda do anos 1940 e 1950. Mas, em razão de seu fracasso comercial e por não ter seu nome associado a uma marca ou a um perfume, ficou quase esquecido, mantendo-se como uma lembrança vaga entre pesquisadores e profissionais da área – mesmo assim, a partir de referências muito restritas, como os vestidos de baile fotografados por Cecil Beaton. Porém, essa situação está prestes a se reverter com a inauguração, em maio de 2014, de uma exposição retrospectiva do costureiro organizada pelo Metropolitan Museum em Nova York, um dos mais influentes centros mundiais de exibição da moda. O catálogo da mostra, *Charles James, Beyond Fashion*, assinado pelos curadores Harold Koda e Jan Glier Reeder, recupera, apoiado em fontes inéditas, a trajetória desse designer visionário, cuja relevância da obra ultrapassou as fronteiras do mundo moda.

UM OUTSIDER

Irascível, perdulário, atormentado, drogado, Charles James foi um personagem singular, cuja carreira e vida se assemelham mais com a de um artista outsider, do que com a do profissional da moda, que vestiu as mulheres mais ricas do seu tempo. Em sua trajetória, se deparou com vários parceiros comerciais que se dispuseram a financiar a sua produção por algum tempo. Entrou em conflito com todos eles e morreu quebrado.

Boa parte de sua obra, nos primeiros e nos últimos anos, foi criada em espaços alternativos, como quartos de hotéis, numa época, em que a maior parte dos nomes da alta-costura produzia a partir de estabelecimentos organizados em várias oficinas, contando com uma média de mil funcionários. Em 1937, a edição inglesa da *Harper's Bazaar* publicou um artigo sobre o costureiro, intitulado “Agonia

criativa”, com uma foto do performático James, encenando um momento de reflexão no seu quarto ateliê num hotel de luxo inglês. Em 1976 foi fotografado e filmado trabalhando em seu último quarto ateliê, no Chelsea Hotel, tradicional reduto da boêmia artística e intelectual em Nova York.

VIDA E TRAJETÓRIA

Charles James nasceu na Inglaterra, filho de um oficial inglês e uma milionária da alta sociedade de Chicago. Criado num ambiente elegante, com uma formação sólida em artes, particularmente em música e pintura, frequentou escolas de elite na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos e na França, experiência que facilitou o desenvolvimento de sua carreira multinacional a partir da década de 1930. Desde cedo manifestou pendores artísticos, que se desenvolveram de forma mais consistente nos quatro anos que passou no Harrows College, tradicional estabelecimento inglês para meninos, onde descobriu o teatro, a performance, o figurino, e começou a se interessar pela criação de roupas. Ali também ficou amigo de Cecil Beaton, que veio a se tornar um dos principais fotógrafos de moda.

A inclinação para as artes, que evoluiu combinada ao homossexualismo e a um comportamento excêntrico, desagradou o pai, um militar autoritário e conservador, que procurou desviá-lo para uma carreira no mundo dos negócios. Por imposição paterna foi trabalhar nos escritórios da Commonwealth Edison, em Chicago, sob a tutela do presidente Samuel Insull, amigo da família e pioneiro na indústria de eletricidade. Logo no início foi transferido para o departamento de arquitetura, onde eram projetadas as instalações industriais da empresa. Nessa passagem, de alguns meses, talvez um ano, aprendeu a dominar os conceitos de arquitetura e engenharia, que mais tarde viria aplicar no seu trabalho de costura. James, que se considerava autor de um *International Fashion Style*, teve o desenvolvimento de sua obra marcado pela cultura arquitetônica de Chicago.

Em 1925, abandonou a emprego para se estabelecer como designer de chapéus, gerando um rompimento definitivo com o pai, que lhe bloqueou o acesso ao dinheiro da família. Porém, em contrapartida, encontrou respaldo entre os membros da comunidade industrial e comercial de Chicago, parentes e amigos de sua mãe, que desde o início reconheceram o seu talento. Foi sua primeira clientela que, por décadas, o apoiou economicamente e emocionalmente, não apenas comprando suas criações, mas também financiando os seus empreendimentos. Seus chapéus e primeiras roupas esportes, que começou a produzir em seguida, tiveram repercussão no meio artístico de Nova York e receberam boa divulgação em revistas de moda como *Vogue* e *Harper’s Bazaar*.

Completo sua formação em moda na Paris dos anos 30. Na boêmia parisiense, conheceu alguns de seus amigos e incentivadores: Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau, que o salvou de uma de suas tentativas de suicídio, Christian Dior, na época apenas um *marchand* em dificuldades, e Paul Poiret, já completamente arruinado, e que foi um dos seus mentores. Frequentou os ateliês de Balenciaga e de Chanel, a quem creditava parte da sua formação, e que também foi uma de suas clientes.

Graças a heranças de seus avós, que rapidamente se esgotaram, iniciou uma trajetória no mundo da alta moda europeia, transitando entre quartos de hotéis de luxo em Londres e Paris, que também funcionavam como ateliês de costura. Interpretando a alta-costura sob o viés da mentalidade industrial norte-americana, criava propostas extremamente elaboradas, que deveriam ser reproduzidas em larga escala. No decorrer da década de 1930, produzia esporadicamente pequenas coleções, de vinte e poucas peças, que desfilaram e foram comercializadas nas mais reputadas lojas de departamento em Londres, Chicago e Nova York.

Com a guerra, retornou aos Estados Unidos, estabelecendo-se em Nova York. Os anos 1940 e 1950 foram o grande momento profissional de Charles James, quando sua produção de moda adquiriu projeção e prestígio internacional, apesar dos sucessivos malogros comerciais de seus estabelecimentos. Datam dessa ocasião os seus vestidos de baile, concebidos como esculturas e realizados a partir de cálculos matemáticos, que foram disputados pelas milionárias.

Nos anos 1960, com ascensão da cultura jovem, o desenvolvimento do mercado de massa e mudanças nos estilos de vida, a moda alta-costura foi se convertendo num anacronismo, e com ela a obra e a carreira de James. No final da década encerrou sua atividade como designer para se dedicar a trabalhos experimentais em esculturas e a escrever sobre suas técnicas e métodos de construção de roupas. Em 1969, realizou uma retrospectiva multimídia de sua obra no *Electric Circus*, uma casa noturna em Nova York, com o suporte do estilista Halston, de sua ex-mulher Nancy James e de algumas clientes. Em 1975, ganhou uma bolsa Guggenheim, para escrever um livro sobre sua metodologia para o design de roupas, intitulado *Meta-Morphology or Fashion Engineering Procedures*, que nunca foi concluído.

CHARLES JAMES, ALÉM DA MODA

A profissão de estilista é marcada pela fugacidade. Criações em ciclos curtos, que despontam cercadas de publicidades, são rapidamente consumidas e superadas com o aparecimento de um novo ciclo. Muito diferente da maneira como Charles James concebia o seu ofício. Essa foi uma das principais causas da sua ruína.

Inventava roupas, com o mesmo espírito que os arquitetos e designers imaginam seus edifícios e objetos, para serem utilizados e reproduzidos por um longo período, para permanecerem. Nunca para serem ultrapassados. Dialogando com a arquitetura e as artes, não criava estilos e tendências, mas formas, que retomava e aperfeiçoava em outras roupas. Obsessivo, embasado em conhecimentos de engenharia, projetava protótipos de roupas, que podiam levar anos para serem finalizados, como foi o caso do seu conjunto *Pagode*, que levou quatro anos para ficar pronto. Outro exemplo é o do casaco Dolman de 1947, com mangas *raglan* enormes, idealizado para ser vestido por mulheres de diferentes tamanhos e pesos, que foi reproduzido em escala industrial em diferentes versões, por mais de dez anos.

O tempo na produção de Charles James era pautado pela perfeição, “trabalhando às vezes por doze horas seguidas sobre uma costura: completamente extasiado, sem fome ou cansaço, até descobrir o lugar exato onde ela deveria ser colocada.”²²⁶ (KODA; REEDER, p.163). O mundo da moda é parte da esfera dos negócios, onde vigoram os prazos curtos. James vivia no reino da perfeição onde todos os prazos eram rompidos em nome dela, mesmo que o levasse à beira da ruína. Essa postura radical foi a origem das divergências com todos os seus parceiros comerciais, que apesar da admiração que lhe dedicavam, eram tomados pelo desespero, acabavam rompendo definitivamente com ele.

Preocupado em estabelecer regras de antropometria que pautassem a produção industrial, centrou parte de sua energia para pesquisar uma maneira de aperfeiçoar o design de moda norte-americano. No entanto suas investidas no mercado da sétima avenida foram todas fracassadas. Seu sistema de trabalho, pautado por ciclos pessoais variáveis, e com uma escala de produção muito reduzida, que já não era competitivo no âmbito da alta-costura, revelou-se totalmente inadequado para o mercado de massa da sétima avenida. Em quarenta anos a sua produção total não atingiu mil peças de roupa. São números baixíssimos se consideramos que Christian Dior, trabalhando para uma clientela seleta da alta costura, apresentava 200 novos modelos em cada coleção, sendo que nos dez anos em que esteve à frente de sua *Maison*, realizou 16.000 croquis e vendeu 100.000 vestidos ²²⁷.

Apesar do fracasso comercial, e do temperamento difícil, desfrutou de considerável legitimidade simbólica no meio da moda, influenciando Dior e Balenciaga²²⁸, e tendo entre suas clientes fiéis as mulheres mais ricas e elegantes dos Estados Unidos, que não se importavam de esperar, muitas vezes meses, por um vestido de baile confeccionado por Charles James.

Embora as imagens mais conhecidas de suas roupas sejam os deslumbrantes vestidos de baile criados nos anos 1940 e 1950, e eternizados pelas lentes de Cecil Beaton, considerava que as peças de alfaiataria foram o seu principal trabalho, a sua real contribuição para o design de vestuário nos Estados Unidos.

Mesmo com todos os altos e baixos de sua carreira, James manteve uma convicção inabalável no valor e na importância de sua obra, tendo se preocupado com a sua preservação. Solicitava às clientes que doassem as roupas adquiridas para o Brooklyn Museum, que se converteu no principal depositário do seu acervo. O museu também organizou, nos anos 1960, os primeiros cursos de design de moda com base no cálculo e na engenharia, ministrados por Charles James, e que a seguir foram replicados, sempre com o costureiro à frente, em várias instituições, entre as quais a Rhode Island School of Design e o Pratt Institute. Ali também aconteceu, em 1988, a primeira e única retrospectiva de sua obra.

A exposição e a publicação, organizadas em 2014 pelo Costume Institute, do Metropolitan Museum em Nova York, tiveram como principais subsídios duas fontes: a coleção de roupas do

²²⁶ Charles James, citado em H. Koda e J.G. Reeder, *Charles James: Beyond Fashion*, New York, Metropolitan Museum, 2014, p. 163.

²²⁷ Ver Marie-France Pochna, *Christian Dior*, Paris: Flammarion, 1994, p. 335.

²²⁸ Foi considerado por Dior como “o maior talento da minha geração” e por Balenciaga, como “o único costureiro a elevar [a moda] de uma arte aplicada a uma forma de arte pura”. Citados em Judith Thurman, *Dressing up. How Charles James elevated American fashion in The New Yorker*, 5 de maio de 2014.

Brooklyn Museum, arrolada a partir de doações de suas clientes, adquirida e restaurada pelo MET em 2009, e os arquivos pessoais do designer – com os seus protótipos, desenhos, moldes, anotações e registros pessoais –, doados por Homer Layne, seu último assistente. Com base nesse material, foi possível uma reconstrução da metodologia e técnica do costureiro, assim como de sua trajetória pessoal, com a colaboração dos filhos de James.

Charles James, Beyond Fashion, organizado por Harold Koda, curador do Costume Institute do Metropolitan, e Jan Glier Reeder, curador do Brooklyn Museum Costume Collection, é o resultado desse esforço, apresentando uma documentação até então desconhecida, que lança novas perspectivas para se pensar a obra do costureiro e a produção de moda no período. Nesse sentido, merece destaque a cronologia detalhada da vida e do percurso profissional de James, traçada a partir de pesquisa exaustiva realizada Glier Reeder. Paralelamente, os curadores apresentam uma sequência de textos analisando o processo de trabalho do costureiro. Encerrando o volume está o artigo dos conservadores do Metropolitan, Sarah Scaturro e Glenn Petersen, com um relato sobre o estado das peças de Charles James quando iniciaram a atividade de restauração, salientando os desafios encontrados no decorrer do processo.

POR DENTRO DO MUNDO DA MODA

Boa parte das exposições apresentadas no Metropolitan Museum – e nos demais museus que exibem moda – são patrocinadas por marcas de prestígio e envolvem estilistas que de alguma maneira se encontram vinculadas a elas. Nos últimos anos, alguns dos mais destacados costureiros da alta-costura da primeira metade do século XX ressurgiram em retrospectivas financiadas por grandes empresas, com o intuito de reativá-los enquanto marca. Foi o que aconteceu com Madeleine Vionnet²²⁹ e Jeanne Lanvin²³⁰.

A retrospectiva e o catálogo sobre James, assim como a restauração de parte do acervo adquirido do Brooklyn Museum, foram custeados com os fundos do Metropolitan e apoio da editora Condé Nast, com a qual o museu vem firmando parceria nos últimos anos, tendo por finalidade recuperar a trajetória de um dos principais expoentes da moda norte-americana. No entanto, o impacto da exposição foi surpreendente em todos os sentidos, reabilitando não apenas a memória do costureiro, mas também o valor estético e cultural de sua obra no meio artístico e intelectual. Essa legitimação simbólica num curto espaço de tempo converteu-se em valor econômico, com o nome do designer sendo negociado como marca de prestígio por uma grande empresa norte-americana. Em menos de dois meses, pelo poder de transfiguração simbólica do Metropolitan Museum, Charles James, um astro sem atmosfera, saiu do ostracismo em que esteve confinado por mais de três décadas, para ocupar um espaço de destaque na história e no mundo da moda.

²²⁹ Ver Pamela Golbin, *Madeleine Vionnet, puriste de la mode*, Paris: Les Arts Decoratifs, 2009.

²³⁰ Dean L. Merceron, *Lanvin*, New York: Rizzoli, 2007.

CRONOLOGIA

1906 Charles Wilson Brega James nasce em em 18 de julho em Agincourt House, na residência de seus pais em Camberley, Surrey, na Inglaterra. Seu pai era um oficial inglês e sua mãe era uma milionária americana, da alta sociedade de Chicago.

1911 Muda-se com a família para Londres, onde se estabelecem no bairro de Belgravia. Inicia estudos em piano e composição musical.

1914 - 1918 Estuda na New Beacon School, em Seven Oaks, Kent, Inglaterra.

1919 - 1920 Muda-se com a família para Chicago e frequenta a Lake Placid School.

1920 - 1923 Ingressa na Harrow's School na Inglaterra, onde começa a se envolver com teatro, pintura, composição musical e escrita poética. Um de seus melhores amigos na escola é o futuro fotógrafo Cecil Beaton.

1923 Faz um estágio de seis meses na Universidade de Bordeaux, na França, frequentando cursos de literatura francesa e música.

1924 Vai para a Escócia para se aperfeiçoar em pintura a óleo, mas por interferência de seus pais interrompe os estudos de arte e é enviado para Chicago, para trabalhar nas empresas de Samuel Insull, amigo da família e pioneiro na geração e distribuição de eletricidade. Passa um ano alocado nas oficinas de arquitetura e engenharia.

1925 Abandona a empresa para se dedicar à produção de chapéus, com apoio da família de sua mãe.

1926-1929 Com o suporte de uma herança recebida pela morte avô materno, monta a Boucheron, um estabelecimento sofisticado, para vender os suas criações. Seus chapéus assimétricos e com designers inovadores conquistam uma clientela importante no meio artístico e na alta sociedade de Chicago. Expande sua ação para Nova York, onde se estabelece também como designer de roupas. Fica conhecido por suas criações singulares, resultantes da aplicação de princípios da arquitetura e da escultura na concepção de roupas. Em 1929 a Vogue norte-americana publica a primeira reportagem sobre a moda de James.

1929 Cria o Taxi Dress, o primeiro vestido de moda a usar o zíper como elemento funcional e estético, cujo design foi reproduzido nas inglesas e norte-americanas e divulgado em revistas como a Vogue e a Harper's Bazaar.

1930-1939 Retorna a Londres e inicia uma nova fase profissional onde passa a morar e trabalhar em hotéis de luxo, atuando comercialmente entre Londres, Paris e Nova York. A partir de 1934 se fixa em Paris, onde se aproxima, entre outros, de Paul Poiret, que já estava afastado da alta-costura, mas que mesmo assim exerceu uma grande influência sobre o desenvolvimento do seu trabalho como designer de moda. Suas criações, embora produzidas de forma independente, tiveram grande repercussão na mídia especializada.

1938

Desenvolve modelos de inspiração surrealista, utilizando princípios da escultura e da arquitetura.

1939

Abandona Paris por conta da guerra e se estabelece em Nova York, produzindo com o auxílio de um alfaiate que havia trabalhado com Madeleine Vionnet, intensifica suas pesquisas em torno dos volumes aplicadas à alfaiataria. Prossegue com o seu sistema de morar e trabalhar em quartos de hotéis.

1942

Desenvolve uma oficina de formação de designers para a confecção no Brooklyn Museum.

1943

Elisabeth Arden inaugura em seus estabelecimentos de estética feminina um showroom de luxo para vender as criações de Charles James.

1944 - 1959

Auge da carreira e do prestígio de Charles James, quando desenvolve inúmeros protótipos de alfaiataria e fica famoso por seus vestidos de baile.

1954

Casa-se com a milionária texana Nancy Lee Gregory, vinte anos mais jovem, com quem teve dois filhos e que o apoiou comercialmente em inúmeros empreendimentos.

1961 - 1978

Com as transformações de estilos de vida dos anos 1960, o modelo de moda de luxo de James vai se tornando anacrônico. James trabalha em projetos esporádicos e passa se dedicar à pesquisa do design aplicado à indústria e ao ensino. Ministrou cursos no Brooklin Museum, Rodhe Island School of Design e Pratt Institute.

1964

Com o fim do seu casamento, instalou-se no Chelsea Hotel, onde viveu e trabalho até sua morte, em 1978.

1966

Começa a desenvolver um projeto de esculturas flexíveis.

1969

Organiza uma grande retrospectiva multimídia de seu trabalho, reunindo oitenta projetos de design, no Electric Circus, uma casa noturna da moda no East Village, em Nova York. O patrocínio e a organização da mostra ficaram a cargo do estilista Halston e de sua ex-mulher Nancy James.

IX REVOLUÇÕES PARCIAIS NO CAMPO DA GASTRONOMIA: DO MODELO FRANCÊS AO PADRÃO GLOBAL²³¹

A gastronomia é uma estetização da maneira de comer, que envolve desde a produção da comida até o ritual da refeição (POULAIN, 2004; RAMBOURG, 2010). Até alguns anos atrás, era um assunto de interesse restrito, confinado à órbita das elites econômicas que podiam frequentar os restaurantes dos *chefs* franceses, e de um pequeno grupo de gourmets e especialistas, uma vez que só existia cultura gastronômica na França (FERGUSON, 2004). Os poucos espaços gastronômicos que despontavam fora do país eram conduzidos por *chefs* franceses, ou então formados nas instituições francesas, seguindo rigorosamente os seus preceitos.

Mas, a partir de 1970 e 1980, temos uma mudança nesse panorama, com o aparecimento de uma nova geração de *chefs* que, atuando a partir de outros polos – da América Latina, dos Estados Unidos, da África e da Ásia – contribuiu para reinventar a cultura gastronômica, ampliando consideravelmente sua geografia. O impacto dessas mudanças, amplificado pelos meios de comunicação, converteu o setor em centro de debates e discussões em vários âmbitos e segmentos sociais. Esse protagonismo transparece na expansão das publicações na área (livros, revistas especializadas e cadernos de jornais) e na crescente visibilidade adquirida pelo setor na mídia (programas de televisão, documentários, filmes, difusões radiofônicas, entre outros), responsável pela transformação dos *chefs* em verdadeiras celebridades.

Esse fenômeno está ligado a vários fatores relativos à globalização (APPADURAI, 1996; ORTIZ, 1994; CRANE, 2012), entre os quais destacamos a ampliação da sociedade de consumo, com aprofundamento das práticas e estilos de vida associadas à estetização do cotidiano (FEATHERSTONE, 1995), e as revoluções parciais ocorridas no interior do campo (BOURDIEU, 1996) da gastronomia (RAO; MONIN; DURAND, 2003, 2005). Nessa nova configuração, o mundo da gastronomia, até então investigado principalmente por suas conexões com a cultura de elite e a distinção social, vem despontando também como um universo privilegiado para a compreensão de questões como a construção das identidades, das hegemonias culturais e diversidades na sociedade contemporânea.

²³¹ A presente reflexão é parte de uma pesquisa desenvolvida entre Paris e Nova York, com apoio de uma bolsa de pós-doutorado *senior* concedida pela CAPES.

O presente artigo reflete sobre essas questões, abordando as mudanças no campo gastronômico numa perspectiva sócio-histórica, tendo como principal recorte a gastronomia brasileira. Em texto anterior (BUENO, 2013), analisamos a sua emergência do ponto de vista interno, da conjuntura política e sociocultural no país. Nesta reflexão vamos trabalhar o problema da perspectiva externa, das relações que estabelece com as dinâmicas do campo gastronômico, considerando particularmente sua evolução de um espaço nacional/internacional para um espaço global.

GASTRONOMIA BRASILEIRA: UM PRODUTO DA GLOBALIZAÇÃO?

A gastronomia é um fato recente no Brasil. Pode ser identificada a partir de meados dos anos 1990, quando despontou a primeira geração de *chefs* brasileiros, mas se consolidou e adquiriu visibilidade apenas no início do segundo milênio. Até então, o que havia entre nós eram cozinhas regionais, de tradição popular, valorizadas como patrimônio imaterial, que foram objeto de estudo de folcloristas, como Luís da Câmara Cascudo (1967). Essas cozinhas, e muitos dos seus ingredientes, permaneceram ativos no ambiente doméstico em algumas regiões rurais do país. Nos principais centros urbanos sobreviveram no universo privado e nos restaurantes típicos, reduzidas a alguns clichês da nossa identidade alimentar como a feijoada, o virado à paulista ou o tutu à mineira e a moqueca baiana.

Desde o início do século XIX, a tradição culinária dominante na corte brasileira, nos salões oficiais e nos privados era a da alta cozinha francesa, difundida a partir de livros e compêndios especializados (COUTO, 2007). Mais tarde, em meados do século XX, a maior parte dos restaurantes sofisticados, nos principais centros urbanos do país, adotava um modelo conhecido como cozinha internacional, que vinha a ser uma versão padronizada de alguns estereótipos da gastronomia francesa, difundida a partir dos Estados Unidos (em cadeias de hotéis, como a do Hilton). No decorrer dos anos 1960, quando o hábito de jantar fora se fortaleceu, surgiram redes de restaurantes com uma forte presença do segmento imigrante. Em São Paulo, predominavam os italianos (COLLAÇO, 2009; MASANO, 2011) e no Rio de Janeiro, os portugueses (BUENO, 2013).

O QUE É GASTRONOMIA? COZINHA CULTA, COZINHA POPULAR E GASTRONOMIA

A alta cozinha, ou cozinha culta, consolidou-se na sociedade de corte francesa como uma das expressões do processo civilizador. Diferentemente das cozinhas populares, de tradição oral, objetos de inúmeros desvios e versões, as cozinhas cultas foram codificadas em obras escritas, contendo registros minuciosos das receitas.

Para o sociólogo francês Jean-Pierre Poulain (2004), a partir do século XVII, houve a difusão internacional da cozinha francesa, que foi se tornando mais complexa, configurando-se

como disciplina e como sistema. Esse movimento foi seguido por uma mudança na organização das publicações especializadas: “passa-se do livro ‘compêndio’, simples lista de pratos, para uma ferramenta que permite fazer funcionar um código e quase já uma verdadeira linguagem” (POULAIN, 2004, p. 226). Opera simultaneamente como um livro de vocabulário e um manual de gramática.

Expõe um código complexo que distingue os produtos de base, as técnicas de cozimento, as técnicas de combinações, os acompanhamentos de legumes, os molhos; outros tantos elementos que se combinam entre si segundo regras de uma extrema precisão, para dar nascimento a novos pratos: ou seja, pratos não descritos no livro mas contidos no código. [...] o cozinheiro não cria um prato, mas fala uma língua. (POULAIN, 2004, p. 226).

A gastronomia foi um processo posterior que surgiu após a Revolução Francesa, com a difusão e expansão da alta culinária a partir dos cafés e restaurantes, novas instituições urbanas parisienses que se multiplicaram na primeira metade do século XIX.²³² Com a dissolução da corte e dos salões da aristocracia, os cozinheiros que não acompanharam seus patrões no exílio migraram para os estabelecimentos comerciais. Foi nesse contexto de transformações políticas, sociais e ideológicas, assinalado pelo crescimento do público consumidor da cozinha culta, que a gastronomia se desenvolveu como uma modalidade de pensamento científico aplicado à cultura alimentar, criando um conjunto de regras que passou a operar sobre as maneiras e os hábitos dos consumidores. O termo gastronomia,²³³ designando uma cozinha criativa, data de 1801, e a palavra *gastrônomo*, para nomear o *status* do consumidor dessa nova cozinha fina e elaborada, aparece em 1803 (FERGUSON, 1998; DROUARD, 2007, POULAIN, 2004). Contrapondo-se aos excessos e exageros do Antigo Regime, a gastronomia desponta como uma nova norma de civilidade, um modelo de disciplina, controle e moderação.

Passou-se a distinguir a gastronomia da voracidade e da glutoneria: ela foi vista como uma tendência que se podia confessar, como uma qualidade social, agradável para o anfitrião, proveitosa para o conviva, útil para a ciência, e os *gastrônomos* foram postos ao lado de todos os outros aficionados que também têm uma predileção comum. (BRILLAT-SAVARIN, 2005, p. 277).

A gastronomia, portanto, não pode ser reduzida à cozinha e à comida. Ela mobiliza todo um repertório de maneiras de se relacionar com elas que se materializam na cerimônia da refeição, ritual que só pode ser compreendido em sua ligação com a dinâmica dos estilos de vida. A gastronomia envolve o aparato material das refeições – a comida, os vinhos, assim como a decoração dos pratos, da mesa e da sala de refeições. Na sociedade de corte, a decoração e a cenografia do jantar chegavam a ser mais importantes do que a comida (RAMBOURG, 2010). Além disso, as maneiras de comer, de

²³² Até 1789 existiam menos de cem restaurantes funcionando em Paris. Em 1804, havia entre 500 e 600 estabelecimentos. Em 1825, cerca de mil, e em 1834, em torno de 2.000 (Drouard, 2007, p.31).

²³³ Gastro (estômago) e nomia (regras).

servir, a organização da sequência dos pratos no *menu* e o tempo de duração das refeições, também são aspectos fundamentais na construção da cultura gastronômica. Por essas razões, a compreensão do papel do *chef*, figura responsável pela coordenação de todas essas operações, não pode se ater apenas aos aspectos ligados à culinária. Mas nesta abordagem sobre as transformações do campo gastronômico vamos priorizar as questões relativas à cultura culinária.

GASTRONOMIA COMO CAMPO CULTURAL FRANCÊS

Os caminhos da alta culinária, antes determinados pela autoridade do rei e a etiqueta da corte, agora em outro contexto social, passaram a ser definidos a partir de uma nova configuração, a gastronomia, que tinha como principais agentes os chefs de cozinha e os críticos e, como instâncias de difusão e consagração, as publicações. Para Priscilla Ferguson (1998), a gastronomia se constituiu nessa ocasião como um campo cultural autônomo, conforme a conceituação de Pierre Bourdieu (1996), operando com independência relativa dos fenômenos externos, conduzida por uma lógica própria, fundada em regras e procedimentos próprios. Essa autonomia da alta culinária pressupunha também a independência dos preceitos médicos e religiosos que legislavam tradicionalmente sobre as práticas alimentares.

A fundação desse campo foi liderada por uma nova categoria de autores, responsáveis pelo aparecimento de uma literatura gastronômica (jornalismo, livros de cozinha, ensaios protossociológicos, de filosofia política e trabalhos literários), que promoveu uma expansão e uma nacionalização do discurso culinário. Esse discurso garantiu a autonomia do campo, determinando o seu funcionamento. O fortalecimento do mercado editorial, possibilitando interações entre o campo literário e o campo gastronômico, contribuiu para a construção de uma aura de prestígio em torno do setor (FERGUSON, 1998). Mediante essa nova configuração, acentuaram-se as clivagens entre os universos da cozinha culta e das cozinhas populares.

Chefs como Antonin Caramê (1783-1833) e Auguste Escoffier (1846-1935), que em momentos diferentes reformularam e modernizaram os parâmetros da culinária do antigo regime, tiveram o alcance de suas ações amplificado por seus escritos, traduzidos em vários idiomas (RAMBOURG, 2010; POULAIN; NEIRINCK, 2004; DROUARD, 2007). Porém, o sucesso definitivo do empreendimento deveu-se à colaboração dos novos intelectuais do campo, os críticos especializados, como Brillat-Savarin (1755-1826) e Grimod de la Reynière (1758-1837), que por meio de suas publicações e da criação de mecanismos de avaliação, como os júris de degustação e de legitimação, foram estabelecendo uma mediação entre a produção dos *chefs* e o seu público consumidor (FERGUSON, 2004). Obras pioneiras como *L'Almanach de Gourmand* (1802), de Reynière, e *La Physiologie du goût* (1826), de Brillat-Savarin (SAVARIN, 2005), foram fundamentais para a construção da cultura gastronômica.

COZINHA INTERNACIONAL FRANCESA

A gastronomia se constituiu e se consolidou como campo cultural, num contexto de mundialização, quando o desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção agrícola e ao sistema de transportes gerou um movimento de desterritorialização de produtos e tradições de diferentes regiões do planeta (RAMBOURG, 2010; POULAIN, 2004). Nos primeiros 150 anos, do início do século XIX a meados do século XX, evoluiu em um processo de mundialização internacionalizado, tendo como centro a França. Respaldo por uma sólida tradição culinária, beneficiado por mecanismos institucionais e intelectuais próprios, o campo francês inventou a moderna gastronomia por sua capacidade, naquele momento histórico, de atuar como mediador dos trânsitos mundializados, operando em dois sentidos: 1) incorporando as influências estrangeiras no interior da alta cozinha e 2) difundindo, a partir de Paris, uma gastronomia mundializada e cosmopolita, transvestida em produto nacional, que foi rapidamente assimilada nos principais centros metropolitanos.

O projeto de Caramê (KELLY, 2005) foi a promoção da cozinha francesa enquanto instituição moderna, que não operava isolada, mas que assimilava e incorporava elementos estrangeiros. Grimod de la Reynière (1806) mencionava um processo de afrancesamento, mediante o qual a alta cozinha francesa se apropriava de ingredientes e comidas exóticas por meio de um aperfeiçoamento dos mesmos.

Vinte anos depois, Brillat-Savarin registrava uma descrição da gastronomia num restaurante parisiense, destacando a riqueza da diversidade de escolhas.

[...] o feliz gastrônomo podia regar sua refeição com pelo menos trinta espécies de vinho a escolher, desde Borgonha até o vinho de Tokaj ou da Cidade do Cabo; e vinte ou trinta tipos de licor, sem contar o café e bebidas como o ponche, o negus e outras semelhantes.

Entre esses diversos ingredientes da refeição de um aficionado, os principais vinham da França, como a carne de açougue, a caça e as frutas; outros eram de origem inglesa, como o *beef-steak*, o *welch-rabbit*, o ponche etc.; outros vinham da Alemanha, como o *sauer-kraut*, a carne de Hamburgo, os filés da Floresta Negra; outros da Espanha, como a *olla podrida*, os *garbanzos*, as uvas secas de Málaga, os pernis na pimenta de Xerica e os vinhos licorosos; outros da Itália, como o macarrão de Bolonha, a polenta, os sorvetes e os licores; outros da Rússia, como as carnes secas, as enguias defumadas, o caviar; outros da Holanda, como a moreia, os queijos, os arenques na salmoura, o curaçau, o licor de anis; outros da Ásia, como o arroz da Índia, o sagu, o *curry*, o molho de soja, o vinho de Xiraz, o café; outros da África, como o vinho do Cabo; outros enfim da América, como a batata, a batata-doce, o ananás, o chocolate, a baunilha, o açúcar etc. O que é uma prova suficiente da proposição que emitimos mais acima, a saber: que uma refeição feita em Paris é uma viagem cosmopolita em que cada parte do mundo está representada por seus produtos. (BRILLAT-SAVARIN, 2005, p. 182).

LITERATURA, GASTRONOMIA E BOÊMIA

No século XIX, os *chefs* já eram identificados a partir do mundo dos restaurantes, o que possibilitou a nova posição de independência social e financeira dos mesmos. Mas como a sociabilidade da aristocracia e da alta burguesia ainda se mantivesse restrita aos espaços privados, sendo que as mulheres de famílias burguesas e aristocratas não frequentavam restaurantes (JAMES, 2008), os *chefs* circulavam igualmente pelas cozinhas dos palácios públicos e particulares, onde atuavam esporadicamente como profissionais autônomos (DROUARD, 2010).

A boêmia, que emerge como uma nova esfera cultural no século XIX, reunindo intelectuais e artistas de vanguarda que difundiam um novo estilo de vida (SEIGEL, 1992; BUENO, 2001), foi o principal público dos restaurantes no período. Esse fato propiciou uma estreita ligação entre a vida literária e o mundo dos restaurantes, transformando a gastronomia em tema recorrente nas obras de autores de prestígio como Balzac e Alexandre Dumas (FERGUSON, 2004). Entre a cidade e a literatura foi-se moldando um novo estilo de vida que a projeção dos literatos consagrou. No final do século, os espaços frequentados pelos poetas e artistas eram os mais procurados pelos turistas internacionais (SEIGEL, 1992). Nas primeiras décadas do século XX, os restaurantes reputados como espaços gastronômicos se transformaram em redutos de luxo e prestígio, frequentados por homens e mulheres do mundo elegante internacional (SPANG, 2003; HUETZ DE LEMPS; PITTE, 1990).

Aos poucos, a gastronomia francesa foi se delineando como uma tradição inventada (HOBSBAWN, 1984), tendo o cosmopolitismo como um dos seus principais atributos (FERGUSON, 2004). Essa diversidade ganha um novo significado e uma unidade no interior do sistema da alta cozinha francesa, que se sobrepondo às tradições particulares foi moldando, domesticando, civilizando, reconfigurando as influências estrangeiras numa nova tradição, que se internacionalizou como gastronomia francesa.

Foi a partir dos textos que essa construção gastronômica se difundiu para os consumidores gastronômicos, os leitores. Para Priscilla Ferguson (1998, 2004), essa foi a mola propulsora para a difusão internacional da cozinha francesa, que por meio dos escritos passou a ser mais consumida pela leitura do que na mesa, uma vez que a capacidade de ingestão intelectual é maior que a física, e que o público para os textos culinários é imenso. Foi esse público leitor que garantiu o mais sólido fundamento do campo gastronômico, “onde o discurso culinário controla o consumo, que se transforma numa atividade intelectual.” (FERGUSON, 1998, p. 625).

As ligações entre literatos e gastrônomos, e entre campo literário e campo gastronômico, foram vitais para a situação da cozinha entre os produtos culturais franceses e para a posição do campo gastronômico na hierarquia dos campos culturais. O consumo textual da gastronomia pela via das obras literárias foi um elemento crucial para a difusão dos valores que regem o campo, tendo como principal efeito a transcendência do material, que por meio do discurso literário se

transforma em sensual, passagem que assinala aspectos decisivos na distinção entre cozinha e gastronomia (FERGUSON, 1998, p. 630). A cozinha e os códigos culinários pertencem à produção e têm uma função instrumental. A gastronomia opera com códigos ligados ao consumo, que não têm função instrumental, e sim de discurso. No entanto, esses dois setores estão presentes no campo gastronômico e encontram-se ligados à difusão da culinária.

O MUNDO DOS RESTAURANTES

Na segunda metade do século XIX, o restaurante se consolida como a principal instituição de difusão e atualização da cultura gastronômica, lugar de criação, produção e consumo. É no interior dele que os *chefs*, apoiados por suas equipes, desenvolvem e encenam suas propostas, que serão consumidas e avaliadas em seus salões (SPANG, 2003; HUETZ DE LEMPS; PITTE, 1990). As propostas legitimadas serão difundidas por intermédio de livros e publicações, passando a circular por outros espaços. A existência de uma cultura gastronômica, desde o século XIX até o início do XXI, está diretamente ligada à existência de um reduto de restaurantes gastronômicos. Assim como a produção das artes visuais é identificada pelas obras expostas nas galerias de arte e nas salas dos museus, a cultura gastronômica se expressa e é reconhecida a partir das salas dos restaurantes especializados.

Outra distinção que merece ser assinalada é a diferença entre campo gastronômico e mundo dos restaurantes. O mundo dos restaurantes é um espaço segmentado, um mercado de alimentação que atende diferentes públicos. Apenas um segmento dos restaurantes está ligado ao campo gastronômico: o dos estabelecimentos conduzidos por *chefs* legitimados por essa esfera e que operam em sintonia com ela. Esses *chefs*, que não produzem em função da demanda do mundo dos restaurantes ou simplesmente para agradar uma clientela específica, podem ser situados a partir de duas características. Primeiramente eles não são reconhecidos apenas como os melhores cozinheiros, mas como aqueles que repensam e definem a maneira como as pessoas vão comer. Não estão preocupados em criar pratos, mas em propor novos conceitos e modos de se relacionar com a comida. Segundo, as transformações que propõem não são aleatórias, elas levam em consideração a história do campo e se constituem em sintonia com os debates correntes entre os pares, uma vez que o reconhecimento e a legitimação se produzem no interior do campo. As rupturas e as inovações podem ser gestadas no laboratório das cozinhas, reveladas nas salas dos restaurantes, mas só vão se consolidar quando transformadas em discursos e textos, que vão embasar os debates e as disputas simbólicas que movem as transformações do campo da gastronomia. As propostas que despontam desse nicho restrito, mas extremamente prestigiado, costumam ter um impacto bastante amplo, afetando setores da indústria de alimentação, a rede de restaurantes e as cozinhas domésticas nas grandes cidades.

GASTRONOMIA E TURISMO: A ERA DOURADA

Na primeira metade do século XX, a difusão da gastronomia francesa esteve intimamente associada à relação que se estabeleceu entre o desenvolvimento do turismo e os restaurantes gastronômicos, num movimento que transcorreu em dois momentos diferentes, que correspondem a modelos de associação distintos: o turismo internacional da *Belle Époque* e o turismo automobilístico a partir de 1920. Entre o final do século XIX e o início da Primeira Guerra mundial, ocorre o turismo internacional da *Belle Époque*, quando os muito ricos dos Estados Unidos e da América do Sul, viajando nos novos navios a vapor, promoveram uma expansão da estrutura de hotéis e restaurantes de luxo da Europa (POULAIN; NEIRINCK, 2004; DROUARD, 2007; JAMES, 2008). O turismo automobilístico, que levou a uma redescoberta da cozinha regional francesa enquanto patrimônio cultural (POULAIN; NEIRINCK, 2004; CSERGO; LEMASSON, 2008), implicou num fortalecimento dos guias gastronômicos, que a partir de então passaram a desempenhar um papel determinante na construção das legitimidades e tendências no interior do campo gastronômico (CAZELAIS, 2006; CSERGO, 2011).

A *Belle Époque* é considerada, pela maioria dos estudiosos (FERGUSON, 1998; DROUARD, 2007; POULAIN; NEIRINCK, 2004), a era dourada da gastronomia francesa. Foi o momento em que o campo gastronômico se fortaleceu em torno dos agentes franceses, que os *chefs* se profissionalizaram e criaram um modelo de reprodução internacional da alta cozinha francesa.

Na segunda metade do século XIX, desenvolveu-se um turismo de luxo entre os europeus em torno dos balneários e das estações de água, que derivou na construção de grandes hotéis, moldados no espírito da cultura palaciana; projetados por arquitetos e decoradores de renome, tiveram como um dos principais atrativos os seus restaurantes, concebidos pelos principais *chefs* parisienses. Nesse turismo sazonal, cresceu uma parceria entre profissionais da gastronomia e profissionais hoteleiros, embasando a construção de espaços similares nas principais capitais europeias, nos Estados Unidos e até nos navios, inventando uma fórmula que promoveu a desterritorialização do formato do restaurante gastronômico parisiense. Paralelamente, surgiram as escolas de hotelaria, onde a gastronomia despontou como um dos carros-chefes, fixando parâmetros que foram adotados mundialmente. A Escola de Hotelaria de Nice, a primeira delas, fundada em 1902, publicou em 1918 um tratado, assinado por um de seus professores (Louis Leospo), que, traduzido para o inglês, italiano, grego, dinamarquês, norueguês e japonês, foi difundido internacionalmente (POULAIN; NEIRINCK, 2007, p.100).

A parceria mais famosa e paradigmática foi a que se estabeleceu entre o hoteleiro César Ritz e o *chef* Auguste Escoffier (JAMES, 2008), que de certa forma inspirou todas as demais no período; iniciaram essa colaboração no Grande Hotel de Monte-Carlo, na década de 1880. A partir de 1890, trabalharam juntos em diversos projetos, entre os quais o dos hotéis Savoy e Carlton de Londres, Ritz de Paris e Ritz de Roma. A pedido da companhia de navegação alemã Hamburg Amerika Line,

Escoffier criou os *menus*, contratou pessoal e equipou as cozinhas dos transatlânticos que faziam o percurso entre a Europa e os Estados Unidos. Codificou um modelo internacional de alta cozinha francesa que foi rigorosamente reproduzido em todos esses lugares. Nos espaços que dirigiu, o *menu* era sempre escrito em francês, a língua falada na cozinha também era o francês e a maior parte dos funcionários eram franceses. Mas o principal trabalho do *chef*, para consolidação e difusão de suas propostas, foi no âmbito das publicações, onde, com auxílio de uma equipe, elaborou um sistema para se pensar e produzir a gastronomia, que, traduzido para diversas línguas, transformou-se na principal referência dos cozinheiros e gastrônomos durante quase todo o século XX.

SÉCULO XX: GASTRONOMIA E TURISMO AUTOMOBILÍSTICO

Na era dourada, temos um padrão de gastronomia que emana de Paris. A era do turismo automobilístico, com a redescoberta das cozinhas regionais, vai começar a quebrar essa centralidade. Os guias turísticos, que se multiplicaram a partir do século XX, começaram a destacar, ao lado do patrimônio artístico e histórico, o patrimônio culinário de cada região, abrindo o horizonte dos viajantes para uma diversidade de cozinhas. Nos anos 1920, esse processo se acentuou com os guias gastronômicos se autonomizando, pois é um conceito dos guias turísticos, e passando a delinear uma geografia culinária do país (CSERGO; LEMASSON, 2008). Nesse contexto, nasceu o *Michelin Rouge* (KARPIC, 2000; MESPLÈDE, 1998), criado com o objetivo de orientar os viajantes, convertendo-se no principal instrumento de legitimação dos espaços gastronômicos no interior do campo, num momento em que esse atravessava uma nova fase de fortalecimento com a criação de associações e academias de gastrônomos.²³⁴ Essas novas instituições que passaram a legislar sobre o setor, mantendo as fronteiras entre cozinhas cultas e populares, designando os preceitos da cultura gastronômica, iram também estipular os critérios de avaliação utilizados pelos guias.²³⁵

Pela primeira vez temos um diálogo entre a cozinha culta e as cozinhas populares, com a incorporação de elementos das culinárias regionais pela alta cozinha. Não se trata da reabilitação da tradição camponesa ou popular, mas de uma reescrita culta dos pratos regionais. Simultaneamente ocorreu uma descentralização dos espaços tidos como gastronômicos, até então estabelecidos em Paris, em direção às províncias. Inaugurou-se uma nova fase na história do campo gastronômico, em que as técnicas e produtos originários de diferentes *terroirs* foram se tornando fontes de pesquisa e renovação para o trabalho dos *chefs*.

Em 1933, o *Michelin Rouge* iniciou um processo de avaliação anual dos espaços gastronômicos, utilizando um sistema de estrelas que se transformou no principal instrumento de construção da reputação no interior do campo, com impacto e reconhecimento para além dele, no

²³⁴ Entre as mais importantes podemos mencionar o Club des Cent, criado em 1912, tendo entre os principais objetivos a defesa da cozinha nacional, a Académie des psychologues du goût, datada de 1923, e a Académie des gastronomes, de 1927 (Ory, 1998).

²³⁵ Criado em 1900, a partir de 1926 o Guia Michelin começa a fazer uma avaliação dos restaurantes, que em 1933 derivou no atual sistema de estrelas.

âmbito da mídia internacional. A partir dos restaurantes estrelados, o guia desenhou a geografia dos espaços gastronômicos, que até os anos 1960 estava restrita à França.²³⁶

Os anos entre guerras foram tempos de florescimento da gastronomia francesa, que renovou a sua hegemonia internacional, mas também de conflito e tensão entre os gastrônomos, as novas instituições e os *chefs*, que sentiram sua autonomia comprometida.

O MITO DAS COZINHAS NACIONAIS

A partir dos anos 1930, esboçou-se uma reação à hegemonia da cozinha francesa por meio de uma onda de promoção de culturas culinárias nacionais, num esforço de elaboração de novos referentes para a construção da nacionalidade (ORTIZ, 2007). Tal qual a identidade gastronômica francesa, no início do século XIX, realizada a partir da incorporação e afrancesamento de produtos de diferentes partes do mundo, as cozinhas nacionais também foram tradições inventadas (HOBSBAWM, 1984), mitos que agregavam num só referente elementos culinários de uma diversidade de regiões. O antropólogo português José Manuel Sobral (2014) assinala que os movimentos de construção de cozinhas nacionais despontaram geralmente sob governos autoritários, como no Portugal de Salazar e na Itália de Mussolini, tendo se materializado apenas no âmbito teórico, por meio de publicações. Foram compilações realizadas com espírito folclorista, quase sempre assinadas por homens das classes superiores, que se cristalizaram em elaborações que refletem mais o gosto pessoal dos autores do que a realidade gastronômica do país.

No Brasil, foi publicada em 1967 a *História da alimentação no Brasil*, de Câmara Cascudo (2004). Mariana Corção (2012) observa que, na obra de Cascudo, o elemento de ligação entre as expressões locais é a tradição culinária portuguesa (inventada, visto que esta também é plural), escolhida em função do gosto pessoal do autor. Mais um mito que permaneceu limitado ao livro que, como *A cozinha futurista*, de F.T. Marinetti e Fillia (2009), publicada na Itália nos anos 1930, nunca se configurou numa cultura culinária. Appadurai (1998) identifica a mesma tendência de construção de uma cozinha nacional, a partir dos livros, na Índia, após o processo de descolonização.

REVOLUÇÕES PARCIAIS NO CAMPO

Apesar das reações a favor de culturas nacionais, até os anos 1960 o cenário gastronômico permaneceu relativamente estável, com a cozinha francesa pautando-se rigorosamente pela tradição e mantendo o seu prestígio. Mas, a partir dos anos 1970, entramos num período de grandes transformações que acabaram comprometendo a hegemonia da gastronomia francesa. Apontamos,

²³⁶ Entre 1933 e 1939, o guia classificou 33 restaurantes com três estrelas, dos quais dez em Paris. Suspendeu a classificação durante a guerra, retomando em 1951. Entre 1951 e 1964, elencou catorze espaços três estrelas na França, dos quais seis em Paris. Entre 1965 e 1987, foram 32 na França e dez em Paris e, entre 1988 e 1998, foram 26 na França e sete em Paris (Mespède, 1998). No Michelin Rouge, edição 2016, foram atribuídas três estrelas a 26 estabelecimentos em toda a França, dos quais dez em Paris.

particularmente, dois movimentos, a *Nouvelle Cuisine* e a *Slow Food*, que, introduzindo alterações radicais na maneira como os *chefs* passaram a se relacionar com as tradições e com a instituição gastronômica, de um modo geral, deflagraram revoluções parciais no campo (BOURDIEU), mudando a composição de forças em seu interior.

NOUVELLE CUISINE: AUTONOMIA DOS CHEFS E DESTRADICIONALIZAÇÃO DO CAMPO GASTRONÔMICO.

Se na cultura acadêmica a base da produção consistia no domínio do modelo institucional pelos artistas (HEINICH, 1993), na cultura modernista o fundamento da criação passou a ser a autonomia do artista (BUENO, 2001). No novo contexto, regido pela criação e a invenção, as instituições legislam sobre um momento posterior, a recepção, a circulação e o consumo das obras de arte (galerias de arte, crítica de arte e museus). Desde então, esse espírito do modernismo tem predominado em diferentes esferas, das artes à indústria criativa. Porém, na gastronomia – um campo cultural de formação tardia, que se organizou no início do século XX, quando os preceitos elaborados por Escoffier se institucionalizaram em escolas, como a *Le Cordon Bleu*, em Paris –, a observância da tradição ainda orientava o trabalho dos *chefs*. Em plena década de 1960, as cozinhas se pautavam por normas concebidas no final do século XIX (DROUARD, 2007; POULAIN; NEIRINCK, 2004; RAMBOURG, 2010).

Entre as diretrizes principais, constavam: a) a presença obrigatória de caldos e molhos, fundamento da metodologia de Escoffier; b) a presença de ingredientes arquetípicos, e caros, como as lagostas, os camarões, os peixes de rio, as caças nobres (como o faisão), os cremes, a manteiga, entre outros, geralmente franceses; c) o processo de sublimação dos ingredientes, que além dos molhos e caldos, podiam ser flambados, recheados, envoltos em massas folhadas; d) o luxo que se reproduzia na sala de refeições, no número de pratos do *menu* e na duração da refeição; e) o papel central do garçom no espetáculo de finalização do prato à frente do cliente, flambando, cortando as carnes, trinchando as aves, passando as comidas das travessas decoradas na cozinha para os pratos individuais.

O motor das transformações impostas pela *Nouvelle Cuisine* foi a expansão da autonomia individual no interior do campo gastronômico, a partir da construção de novos discursos, que induziram os atores a abandonarem a lógica institucional dominante por novas lógicas e papéis (RAO, *et al.*, 2003). Essa mudança de operação levou à erosão da hegemonia da cozinha tradicional francesa.

O surgimento da *Nouvelle Cuisine* é um exemplo perfeito do que Anthony Giddens designa de reflexividade institucional,²³⁷ que faz com que todo conhecimento novo produzido sobre a estrutura social tenda a alterar substancialmente, e de forma imprevisível, a sua dinâmica. As

²³⁷ O problema da reflexividade, para Anthony Giddens, está no centro da análise da dinâmica da vida social na alta modernidade. A reflexividade se manifesta em diversos aspectos: 1. no entrelaçamento das instituições modernas com a vida individual, na interação entre *influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro*; 2. nos processos de reorganização do tempo e do espaço, *associados a mecanismos de desencaixe – mecanismos que descolam as relações sociais de seus lugares específicos, recombina-ndo-as através de grandes distâncias no tempo e no espaço* (ver GIDDENS, 2002, p.10).

contínuas informações sobre a realidade social, em lugar de reforçar os mecanismos de controle, como se previa, derivaram num movimento de instabilidade. “A produção de conhecimento sistemático sobre a vida social torna-se integrante da reprodução do sistema, deslocando a vida social da fixidez da tradição” (GIDDENS, 1991, p. 59). A nova corrente não foi impulsionada por um chefe de cozinha, mas por dois críticos, Gault e Millau, responsáveis por um dos guias gastronômicos de maior prestígio, que lançaram em 1973 um desafio pela renovação e modernização da culinária, propondo alguns novos mandamentos que atacavam os pilares da tradição gastronômica francesa.

Começaram desvinculando a alta gastronomia do mundo do luxo, a qual estava associada, minimizando a importância dos cenários requintados e dos produtos caros para enfatizar o talento do *chef*. Em março de 1973, sob o título de *À l'ouest du nouveau*, anunciam uma transformação na geografia *gourmande* de Paris, chamando atenção para uma nova geração de *chefs* que despontava na periferia da cidade,²³⁸ praticando uma cozinha inventiva, com um cardápio reduzido, instituindo um novo estilo baseado na simplicidade. Alguns meses depois, em outubro, publicam outro artigo formulando o que passaram a designar como os dez mandamentos da *Nouvelle Cuisine*. Entre eles, constavam a defesa de uma gastronomia mais leve; a valorização dos produtos frescos disponíveis no mercado; a utilização de novas técnicas e tecnologias; a abolição de anacronismos como os temperos pesados e os cozimentos excessivos, resíduos de épocas em que as cozinhas não dispunham de sistemas de refrigeração (RAMBOURG, 2010).

A adesão entusiasmada de um grupo de chefes gerou uma verdadeira revolução, promovendo uma nova maneira de fazer cozinha: não mais a partir da tradição, mas de um projeto, ligado a um conceito de gastronomia concebido a partir dos estilos de vida, das tecnologias, do estudo das novas possibilidades das tradições e dos ingredientes, mas sobretudo das novas demandas da sociedade de consumo (VITAUX, 2007; FRANCO, 2006; SUAUDEAU, 2004; RAMBOURG, 2010).

A proposta se difundiu rapidamente para os Estados Unidos, para países do Oriente Médio e de outras partes da Ásia. O entusiasmo pelo exotismo, pela experimentação e pela invenção estreitou as colaborações, intensificou o processo de trocas, promovendo o fortalecimento de uma nova prática: as hibridações. Nesse quesito, um destaque foi a forte influência da cozinha japonesa sobre a cozinha ocidental, modificando as técnicas de cozimento, a maneira de lidar com os produtos, o serviço nos restaurantes e a estética dos pratos (RAMBOURG, 2010).

A gastronomia francesa, pautada por regras rígidas e a observância de algumas práticas e ingredientes locais, havia se transformado num anacronismo. A partir de então, efetivava-se um processo de destradicionalização da mesma, com a dissolução do seu caráter local e sua reconfiguração numa formulação global (GIDDENS, 1991, 1995). A *Nouvelle Cuisine* é a primeira de uma série de correntes, que irão constituir o campo de debates em torno do qual se organiza o novo modo de operação da gastronomia na globalização cultural (CRANE, 2012).

²³⁸ Entre os chefes apontados nesta matéria por Gault e Millau estavam Michel Guérard e Claude Verger.

SLOW FOOD

O movimento Slow Food surgiu em Roma, em 1989, liderado pelo jornalista, sociólogo e crítico de gastronomia Carlo Petrini (1948), como uma reação contra o sistema de Fast Food e a indústria da alimentação. Para Petrini, a gastronomia, trabalhando a partir do sabor e do prazer, pode ajudar a modificar os hábitos alimentares dos consumidores, reinventando o ato de comer, desenvolvendo um projeto culinário comprometido com a preservação da biodiversidade e a defesa do trabalho de pequenos produtores. Ou seja, criando “uma nova gastronomia, a serviço do prazer dos sentidos (BOM), do respeito à terra (PRÓPRIO) e da existência digna dos camponeses (JUSTO).” (PETRINI, 2006, p.6). Citando Brillat-Savarin, legitima a sua posição estabelecendo uma ligação com o discurso original da fundação do campo gastronômico francês. Minha tese é simples: a gastronomia pertence ao domínio das ciências, da política e da cultura. Contrariamente ao que se acredita, ela pode constituir uma ferramenta política de afirmação das identidades culturais e um projeto virtuoso de confronto com a globalização em curso.

A gastronomia nos conduz a um saber interdisciplinar e complexo. Interessar-se por “tudo aquilo que é relativo ao homem enquanto ser que se nutre” (Brillat-Savarin) exige conhecimentos nos domínios da antropologia, da sociologia, da economia, a química, a agricultura, a ecologia, a medicina, os saberes tradicionais e as tecnologias modernas.

Tal corpus científico amplia enormemente o papel reservado aos gastrônomos. Ao mesmo tempo, aumenta o círculo de pessoas que deveriam estudá-lo para melhor governar, melhor confrontar os problemas atuais ou, ainda mais simplesmente, melhor compreender nosso mundo. Como defende Wendell Berry, o poeta-camponês do Kentucky, “comer é um ato agrícola”. (PETRINI, 2008).

Trabalhando para a consolidação do movimento, Carlo Petrini viajou o mundo, fez parcerias, conquistou o reconhecimento dos grupos ecológicos, de associações e núcleos de pequenos produtores agrícolas e da nata dos *chefs* de cozinha, conseguindo com que a sua filosofia fosse incorporada pelo campo da gastronomia.

Na edição francesa de seu livro *Bon, Propre et Juste. Éthique de la gastronomie et souveraineté alimentaire*, publicada em 2006, o prefácio foi assinado por Alain Ducasse, o mais renomado e globalizado dos *chefs* franceses.²³⁹ Para Ducasse, nesse novo quadro, o cozinheiro se transforma num militante do produto. Ele deve estabelecer um diálogo com todos os seus produtores. Sua exigência deve encorajá-los a perseverar em suas pesquisas de produtos bons, próprios e justos. Em retorno, os produtores poderão lhe proporcionar a descoberta de variedades de frutas ou legumes que tínhamos esquecido ou de carnes particularmente saborosas. (DUCASSE; PETRINI, 2006, p. 7).

Em 1998, a UNESCO declarou a tradição culinária como patrimônio imaterial da humanidade.²⁴⁰ Em 2002, a *Slow Food*, num esforço de patrimonialização dos produtos gastronômicos, criou uma comissão internacional para implantar a Arca do Gosto:

²³⁹ Alain Ducasse é proprietário e responsável pelo conceito de 25 restaurantes gastronômicos em diferentes cidades do mundo, e é o primeiro *chef* a manter, simultaneamente, três restaurantes com três estrelas no Guia Michelin.

²⁴⁰ Em 2005, o governo francês declarou o foie gras como patrimônio cultural e gastronômico francês e, em 2010, inscreveu “a refeição gastronômica francesa” como patrimônio da humanidade (Sobral, 2014).

(...) um catálogo mundial que identifica, localiza, descreve e divulga sabores quase esquecidos de produtos ameaçados de extinção, mas ainda vivos, com potenciais produtivos e comerciais reais. O objetivo é documentar produtos gastronômicos especiais, que estão em risco de desaparecer. Desde o início da iniciativa em 1996, mais de 1.000 produtos de dezenas de países foram integrados à Arca. Este catálogo constitui um recurso para todos os interessados em recuperar raças autóctones e aprender a verdadeira riqueza de alimentos que a terra oferece. (www.slowfoodbrasil.com/arca-do-gosto).

Em 2004, foi instituída a rede Terra Madre, que realiza eventos anuais com pequenos produtores de comunidades agrícolas de cinco continentes, tendo como convidados cinquenta dos mais proeminentes *chefs* globais. O movimento acentuou as diferenças entre os projetos no campo da gastronomia. Embora as técnicas e a metodologia de preparo da alta cozinha sejam partilhadas por todos, por meio das publicações e dos inúmeros eventos anuais, reunindo *chefs* de vários países, o repertório de ingredientes utilizado por cada um deles é cada vez mais diversificado (POULAIN, 2004). Entre as principais fontes que alimentam esse processo de diferenciação e reinvenção da gastronomia contemporânea estão as práticas culinárias regionais.

GLOBALIZAÇÃO DOS PROCESSOS DE AVALIAÇÃO E CONSAGRAÇÃO DA GASTRONOMIA²⁴¹

Todas essas transformações repercutiram sobre os processos de avaliação e consagração das altas cozinhas. Primeiramente, temos o surgimento de novos guias, reconhecidos como instrumentos de validação institucional legítimos, que apresentam diferentes pontos de vista relacionados com as mudanças ocorridas nas regras da cozinha. O *Guide Rouge Michelin*, embora mantenha o prestígio, perdeu a centralidade. Lembramos que o movimento da *Nouvelle Cuisine* foi deflagrado por um novo guia, o *Gault et Milliau*, com critérios distintos do *Michelin*. Nesse quadro, estabelece-se uma disputa entre os guias pelo monopólio da avaliação no domínio da gastronomia. Mas todos eles convergem na defesa da instituição gastronômica, embora por vias divergentes em alguns aspectos, num processo que Bourdieu (2007, p. 100) denomina de “concorrência pela legitimidade” no interior do campo. Assim, reafirmaram a validade da instituição gastronômica, mas desvinculando o seu exercício dos parâmetros da tradição francesa, deslocamento que levou a uma mudança de regras no interior das cozinhas, ampliando consideravelmente o espaço geográfico de produção. Uma gastronomia pautada pela autonomia e criatividade dos *chefs*, pela valorização dos ingredientes frescos e de novos sabores (*Nouvelle Cuisine*) e associada à preservação da biodiversidade e do trabalho dos pequenos produtores (*Slow Food*) não depende mais do *terroir* francês, pode ser realizada em qualquer canto do planeta, de preferência em regiões onde prospera uma biodiversidade rica. Desde então, o campo da gastronomia vem evoluindo como um espaço segmentado, organizado em torno de diferentes tendências.

²⁴¹ Os dados apresentados neste segmento do texto foram coletados a partir da pesquisa sobre os guias gastronômicos e revistas especializadas, realizada nas bibliotecas francesas em 2015 e 2016, com apoio da CAPES.

Num segundo momento, a esfera de avaliação se desloca da França para o espaço global. Em 2002, a revista inglesa *Restaurant Week* instituiu uma nova metodologia de avaliação, promovendo um ranking mundial dos melhores restaurantes, *The 50 World's Best Restaurants*, que ultrapassou o guia francês em termos de consagração. Enquanto o *Michelin* opera a partir de inspetores anônimos, a seleção inglesa é realizada pelos pares (*chefs*, gastrônomos, jornalistas especializados, críticos, etc.), em diferentes partes do mundo. Trata-se de um corpo de jurados identificado, que compõe uma espécie de academia global da gastronomia.

Embora os *chefs* franceses mantenham uma posição respeitável na avaliação da *Restaurant Week*, eles perderam o protagonismo. Desde 2002, entre os dez melhores não consta nenhum francês. Nos primeiros anos predominaram os ingleses, os norte-americanos e, principalmente, os espanhóis. Recentemente, os espanhóis vêm dividindo espaço com os latino-americanos e asiáticos. Na primeira década deste século, o catalão Ferran Adria foi promovido a melhor *chef* do mundo. Nas últimas listas, o *chef* dinamarquês René Redzepi tem-se destacado nessa posição.

Sintonizado com a nova dinâmica, o *Michelin* também assumiu um caráter global. No final do século XX, já incluía a Europa, nos anos 2000, estendeu-se para a Ásia e os Estados Unidos e, após 2010, passou a abranger a América Latina, sendo que a primeira edição do *Guide Rouge* para São Paulo e Rio de Janeiro foi publicada em 2015. A França permanece com grande protagonismo; porém, na seleção mundial dos restaurantes estrelados avaliados pelo *Michelin*, os *chefs* franceses ocupam o segundo lugar. Em primeiro lugar, como os *chefs* mais estrelados do mundo, estão os japoneses.

BIODIVERSIDADE OU O PLANETA COMO REFERENTE GLOBAL

A estratégia bem-sucedida da *Slow Food*, atribuindo uma função política à gastronomia – papel-chave no movimento de defesa da biodiversidade e da sustentabilidade das culturas camponesas no planeta –, gerou uma mudança definitiva na dinâmica de construção da identidade no interior desse universo. Conforme Ortiz (2007, p. 13), “(...) toda identidade é uma construção simbólica que se faz em relação a um referente, e há certamente uma multiplicidade deles: étnicos, nacionais, de gênero. Os relatos universais, para construírem suas centralidades, necessitam de um referente mundial”. A tradição clássica francesa, um referente nacional, que até pouco tempo unia o campo, foi substituída por um outro de âmbito universal: o discurso pelo engajamento do trabalho dos *chefs* na recuperação do planeta. Mas essa tarefa se efetiva a partir das diversidades regionais. Portanto, um referente universal que promove a diferenciação e também a desterritorialização, aprofundando um processo deslançado pela *Nouvelle Cuisine*. Desde então, o movimento de circulação ficou mais acentuado. Todos viajam o tempo todo. Viagens para descobrir novos produtos, para mostrar o trabalho, para ver o trabalho dos outros, para desenvolver projetos em colaboração.

Respondendo ao desafio lançado pela *Slow Food*, uma nova elite de *chefs* vem se promovendo em viagens de pesquisa pelo mundo com o intuito de identificar novos produtos

e localizar pequenas comunidades de camponeses esquecidas. Nessa nova configuração, os que residem em regiões onde predomina uma biodiversidade rica e núcleos de tradições regionais ativos, como os latino-americanos, por exemplo, encontram-se numa posição privilegiada em relação aos europeus. Desde então, agrega-se um novo pré-requisito à condição de *chef* bem-sucedido, além de artista-criador, em conformidade com a nova ideologia do campo: ele deve ser também promotor de utopias, trabalhando em conexão com os pequenos produtores e ajudando a preservar a biodiversidade do planeta.

NOVA GASTRONOMIA BRASILEIRA

No fluxo dessas mudanças, nos anos 1990 despontou a primeira geração de chefes de brasileiros (BUENO, 2013) afinados com o movimento global: combinando o uso das técnicas e metodologias da gastronomia contemporânea com práticas e ingredientes das cozinhas regionais, praticamente esquecidos, inventaram o que se passou a designar como nova gastronomia brasileira. Iniciam um trabalho de pesquisa e revitalização de produtos e cozinhas de diferentes regiões do Brasil, com um destaque para as tradições culinárias mineiras e nordestinas e os produtos da Amazônia, que por meio de um processo de retraditionalização (GIDDENS, 1991, 1997) ressurgem dentro de práticas culinárias distintas das receitas regionais às quais até então estavam atrelados. Os novos chefes brasileiros praticam uma culinária contemporânea e globalizada, que além de recorrer aos perfumes e sabores locais, como elementos de diferenciação, procuram construir um estilo próprio. Sobre este esforço é revelador o comentário de Alex Atala, um dos pioneiros dessa geração:

A cozinha francesa dos grandes chefes, nos últimos anos, se assemelha a um filme de Hollywood: bem feito, mas sem emoção. Há um ritual no comer que é muito formal e só. A mesa é a grande emoção da gastronomia. É preciso cozinhar com alma, provocar, surpreender todos os sentidos sempre. Desestruturar, olhar o conceito, desmembrar, buscar na raiz e trazer a mesma receita com uma nova proposta no momento oportuno. Não somos franceses e não queremos ser franceses. (ATALA, em DORIA, 2009).

A incorporação de ingredientes nativos e de fácil acesso no mercado viabilizou economicamente a gastronomia para um público mais amplo, que tem acompanhado essas transformações pelos programas ministrados por *chefs* na televisão, contribuindo para a sua difusão no país.

Trata-se da primeira geração de *chefs* no Brasil vinda da classe média e média alta, que não surgiu a partir das cozinhas dos restaurantes (ver quadro sobre os *chefs* brasileiros em anexo). Para a maior parte deles, a gastronomia apareceu como uma nova opção, num fase de crise e transição da vida profissional. Muitos viveram essa mudança na Europa e nos Estados Unidos, onde se iniciaram nos anos 1990, tendo passado também por cursos e estágios em restaurantes inovadores estrangeiros.

Entre 1999, quando Alex Atala (1968) – um dos pioneiros do núcleo – fundou o restaurante D.O.M. em São Paulo, e 2016, esse universo se expandiu, consolidou-se e foi reconhecido no campo

gastronômico global (ver quadro, ao final). O sucesso rápido do empreendimento se deve a vários fatores, além do talento e da criatividade individual, dentre os quais destacamos: 1) o interesse crescente das principais correntes globais pela biodiversidade da América Latina e seus produtos, que alçou não apenas os brasileiros, mas os peruanos, os mexicanos e os chilenos; 2) a capacidade dos *chefs* brasileiros de construir uma fusão bem sucedida entre cultura global e ingredientes locais, destradicionalizando as referências regionais, de forma a torná-las compreensíveis para um público consumidor de fora do país; e 3) a competência dos mesmos para se inserir no circuito global, justificando o seu trabalho a partir de um discurso sintonizado com as ideologias correntes no campo gastronômico, utilizando com propriedade a mídia para o processo de divulgação do trabalho e do discurso.

A trajetória de Atala ilustra bem a rápida projeção da gastronomia brasileira. Em 2006, o seu restaurante, com menos de dez anos, foi incluído entre os 50 melhores no *ranking* elaborado pela revista *Restaurant Week*. A partir de 2011, passou a constar entre os dez melhores do mundo na mesma publicação. A seguir apareceu na relação das cem personalidades de maior destaque em 2014, elaborada pela revista *Time*, onde foram incluídos apenas dois brasileiros, Atala e Joaquim Barbosa. Em novembro de 2014, juntamente com dois outros *chefs*, um norte-americano e um dinamarquês, foi capa da mesma revista *Time* sob a legenda “The Gods of Food. Meet the people who influence what (and how) you eat”. Tem cinco livros publicados, entre os quais *D.O.M. Redescobrimos os ingredientes brasileiros* (2013), com prefácio de Alain Ducasse, e *Gastronomia+Brasil+Reflexões* (2015), editado pela Phaidon Books em três versões, inglês, francês e português.

Na publicação de 2013, deixa transparecer esse esforço de ligação entre a ideologia do campo e as configurações locais na formação de um padrão global. Um bom exemplo é a maneira como Alain Ducasse apresenta o livro de Atala, situando a matriz principal do trabalho na cultura francesa, mas valorizando a pesquisa em torno dos produtos locais, onde o país é visto como uma despensa:

(...) descobre a culinária na Europa. Ele aprende as técnicas clássicas, especialmente as técnicas francesas. Conscientiza-se do fato de que, na culinária francesa contemporânea, as técnicas são consideradas secundárias em relação aos ingredientes. Ao retornar ao Brasil, no início dos anos 1990, ele olha ao seu redor e pensa: onde estão os ingredientes nos quais irei aplicar essas novas técnicas? Eles existem, é claro, mas estão longe – não apenas em termos geográficos, mas também psicológicos. São ingredientes simples, usados por pessoas humildes, muito distantes das práticas urbanas, aceitas no mundo da cozinha internacional. (DUCASSE, em ATALA, p. 9).

Vejo o fenômeno de chefs buscando redefinir a importância da terra e do lugar como o fenômeno mais importante que acontece hoje no mundo da gastronomia. Tanto no Brasil – tendo sido Alex uma de suas figuras pioneiras, como também em muitos outros países, temos chefs aproveitando a despensa única de seu país. (DUCASSE, em ATALA, 2013, p. 9-10).

Por outra via, na mesma obra, Atala faz um esforço para conciliar a adesão ao padrão global com a construção de uma identidade brasileira, construindo uma mitologia que se inicia na sua infância, estendendo-se da cozinha à sala do restaurante:

Meu registro cultural é brasileiro. Em algum momento do meu percurso, entendi que ninguém poderia fazer cozinha brasileira tão bem quanto eu, pois os sabores selvagens fazem parte da minha vida desde muito cedo, desde a minha primeira infância. Sou filho e neto de pescadores e caçadores, portanto andar no mato e explorar sabores selvagens fazem parte da minha maneira de ser desde sempre.

[...] o D.O.M. evolui e foi ganhando a identidade de um restaurante brasileiro. No salão ele é tão brasileiro quanto possível, do sabonete usado nos banheiros – feito no Brasil, à base de castanha – às cadeiras, conhecidas como cadeiras Oscar – uma homenagem do designer Sergio Rodrigues ao arquiteto Oscar Niemayer – tudo exala Brasil. (ATALA, 2013, p. 11-12).

CONSUMO E GLOBALIZAÇÃO

A gastronomia no mundo contemporâneo, embora dirigida ao consumo, continua se organizando como um campo cultural, onde o que está em jogo não é a venda imediata da refeição, mas a criação e a invenção de um produto cultural que pretende influenciar os estilos de vida à mesa. No centro desse universo está o *chef*, o artista da cozinha, autor de novos conceitos (ORY, 1998; POULAIN; NEIRINCK, 2004; FERGUSON, 2004). O restaurante é a vitrine, a galeria onde expõe a sua obra, o espaço onde acontece a teatralização da produção gastronômica. Embora visando atingir ao público e à mídia, trata-se do que Pierre Bourdieu designou como um mercado de bens restritos, por meio do qual o *chef* está sempre dialogando em primeira instância com os seus pares, ou seja, os outros *chefs*, os teóricos de gastronomia e os críticos, que na maior parte das vezes atuam a partir de publicações de circulação restrita.

A principal condição para um reconhecimento mais amplo é o reconhecimento pelos pares, que acontece em duas etapas. A primeira, que precede a abertura do restaurante, consiste na realização de estágios, disputadíssimos, nas cozinhas dos *chefs* mais reputados no momento. Esses estágios, geralmente realizados após a formação em alguma escola, são momentos de aprendizagem (domínio dos códigos, metodologias e discursos) e de construção de uma rede de relações. A análise da tabela do quadro anexo, com informações sobre os jovens *chefs* brasileiros com reconhecimento internacional, aponta de que forma a maior parte deles passou por este percurso. Dos dezessete elencados, dos quais três estrangeiros e catorze brasileiros, apenas dois deles não percorreram este itinerário. Roberta Sudbrack (estrela no Guia *Michelin* e classificada entre *50 Best's Latin America* pela revista inglesa *Restaurant Week*) teve uma história singular, iniciando-se como *chef* do palácio da Alvorada, durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso. Autodidata, realizou sua formação por meio de leituras e viagens. Outro caso é o de Rodrigo Oliveira (entre os *50 Best's Latin America*) que transitou entre a formação no SENAC e a gestão do Mocotó, restaurante de cozinha nordestina de seu pai, que reinventou sob a ótica da gastronomia contemporânea, mas preservando o caráter tradicional. Oliveira vai se projetar internacionalmente a partir de 2013, com o restaurante Esquina do Mocotó, onde produz uma cozinha criativa, com ingredientes e práticas nordestinas, mas sem compromisso com a tradição. A pesquisa de Raul Matta (2010) em torno dos novos *chefs* peruanos,

que estão despontando como as grandes estrelas da gastronomia global, indica que seguiram a mesma trajetória.

Numa segunda etapa, após assumir o posto de *chef* em um restaurante ou à frente do seu próprio estabelecimento, o discurso do autor justificando a importância do seu trabalho, explicitando a relação da sua proposta com as ideologias correntes dentro do campo é fundamental e estratégico. Este fato transparece na uniformidade do discurso de *chefs* de diferentes lugares, principalmente entre os mais jovens. Se, nos anos 1950, todos falavam a mesma língua, a da cozinha francesa clássica, hoje em dia, na era da *Slow Food*, as cozinhas são reconhecidas pela sua diversidade cultural, que deve ser construída com a incorporação de práticas e ingredientes locais, trabalhadas a partir das técnicas e metodologias correntes no campo globalizado. Quanto mais original e mais singular for o resultado dessa hibridação, maior é o reconhecimento.

Mas, ao contrário de outros campos culturais articulados ao mercado de bens restritos, como as artes visuais e a literatura, não ocorre descontinuidade entre o reconhecimento cultural e o reconhecimento econômico. Um está ligado ao outro. Mesmo porque os principais instrumentos de legitimação da gastronomia são os guias gastronômicos, que têm uma função comercial, de orientar e informar o cliente da publicação. Além disso, a manutenção do padrão da cozinha e do serviço em um restaurante gastronômico, apesar das simplificações recentes, ainda envolve um investimento muito alto. No caso daqueles com três estrelas atribuídas pelo Guia *Michelin*, que se destacam também pela decoração suntuosa, os custos são ainda mais elevados.

Com isso, está ocorrendo uma grande mudança, com os espaços estrelados convertendo-se numa marca que se projeta como vértice de uma grande empresa, com atividades diversificadas. É o caso dos franceses Lénôtre e Ducasse, que estão à frente de redes de hotéis, *brasseries*, confeitarias, *boutiques gourmets*, escolas, espalhadas por diferentes cidades do mundo. Outros vêm optando por se manter em pequenos espaços com uma ou duas estrelas, onde possam desenvolver as suas pesquisas, com menos despesas, e atingir um público mais interessante, com menor orçamento, mas com maior capital cultural (MARCILLAC, 2012; TERRANCE, 1996).

MUNDO DOS RESTAURANTES E RETRADICIONALIZAÇÃO

Apesar de universos distintos, desenvolve-se uma relação estreita entre o mundo dos restaurantes e campo gastronômico. Até os anos 1970, operavam como uma via de mão única, com a rede de restaurantes passando por reciclagens regulares ao incorporar sistematicamente algumas inovações introduzidas pela alta cozinha internacional.

No contexto contemporâneo, altamente reflexivo, o impacto se dá nos dois sentidos, particularmente, porque hoje em dia muitos *chefs* mais jovens atuam nos dois eixos. Mantêm um restaurante gastronômico conceito, constantemente sob a avaliação dos pares e da crítica, e capitalizam o prestígio agregado nesses espaços para anexos com a mesma proposta, mas mais econômicos, como

fazem muitos parisienses. Os norte-americanos, os espanhóis e os brasileiros investem diretamente em espaços populares, reinventados a partir de seus conceitos, com grande sucesso de público e altos rendimentos que dificilmente conseguiriam alcançar com as suas casas principais. O irmão de Ferran Adria abriu um balcão de tapas em Barcelona. Muitos *chefs* nova-iorquinos têm hamburguerias. Em São Paulo, o *chef* japonês Jun Sakamoto abriu a Hamburgueria Nacional e um balcão de *sushis* mais econômico. Alex Atala mantém, além do D.O.M., o Dalva e Dino, de comida brasileira, e o Riviera, um bar tradicional, que reabriu com um cardápio de sanduíches e pratos rápidos com o toque do *chef*. As publicações e os programas de televisão acentuam este trânsito.

Muitos autores mostram como a rede de restaurantes nas grandes cidades, no século XXI, tem evoluído em dois sentidos: de um lado, revelando um fortalecimento inédito das cozinhas locais; de outro, trazendo um grande cosmopolitismo, com o aparecimento de uma diversidade de cozinhas de diferentes regiões do mundo (ABBOT, 2014; BAK, 2015; SOBRAL, 2014). Entre os dois desponta uma terceira tendência de fusão entre elementos de diferentes cozinhas. Recorrendo a essa dinâmica, a cultura culinária dos restaurantes, incorporando a liberdade e a criatividade dos espaços gastronômicos, converteu-se num organismo vivo, em constante processo de renovação e hibridação. Com isso, atendem à demanda de inovação do público consumidor mais recente, sempre em busca de novas experiências e novos sabores, ao contrário dos consumidores mais antigos, que buscavam sempre o mesmo, ou seja, a repetição dos mesmos sabores. Nos restaurantes populares brasileiros, onde predominam a comida a quilo e os bufês a preço fixo, cada um é o seu próprio *chef*, acionando um processo de hibridação que pode ser ainda mais radical.

Outro exemplo de reflexividade são as redes recentes de “Comida Típica”, no Equador (ABBOT, 2014). Na verdade trata-se de uma aplicação padronizada dos métodos da nova gastronomia globalizada realizada com produtos tradicionais do país. Assim, satisfizeram a demanda de exotismo da clientela, com uma cozinha leve e econômica, que os locais podem comer no meio do dia e que não assusta os turistas.

Boa parte dos *chefs* contemporâneos alimenta o seu repertório de inovações viajando para lugares escondidos nos seus países, atrás de práticas locais e ingredientes esquecidos ou desconhecidos. Estas pesquisas são responsáveis por parte da originalidade e aumento do prestígio dos *chefs* latino-americanos e asiáticos.

Os europeus, como não têm esta possibilidade, têm se deslocado para outros territórios. No início dos anos 2000 o *chef* catalão Ferran Adria, na época considerado o melhor do mundo, fez uma viagem de pesquisa para a Amazônia, cercada de grande publicidade. Em 2016, o chefe dinamarquês do restaurante Noma, René Redzepi, que nos últimos anos apareceu várias vezes no *ranking* da revista inglesa *Restaurant Week* como o melhor do mundo, fechou o seu restaurante em Copenhague temporariamente, para passar uma temporada de cinco meses com toda sua equipe na Austrália. A proposta era montar um restaurante efêmero em Sidney, a fim de realizar um único jantar, com um cardápio de doze pratos, inteiramente baseado em produtos nativos, cozinhados

à la “Noma”. O objetivo foi o de colaborar com os *chefs* australianos, ajudando-os a descobrir o potencial gastronômico dos produtos aborígenes, até então desprezados (LABRO, 2016), como observa Redzepi:

[...] os australianos não comem a sua própria paisagem, porque ela está associada aos aborígenes, e os australianos brancos preferem se manter voltados para a Europa. Uma história complexa, que não é a minha.

[...] Nós lemos muito antes, viajamos bastante através de todo país, para descobrir e escolher os produtos que utilizamos. Percorremos os desertos, as florestas tropicais, encontramos as comunidades aborígenes, trocamos e comemos com eles. Experimentamos caranguejo grelhado, rabo de canguru cozido na sua pele, ervas selvagens e pimentas do mato, dezenas de conchas e crustáceos desconhecidos. (REDZEPI; LABRO, 2016, p. 53-54).

O evento, de grande repercussão na mídia, cumpriu sua finalidade. Legitimando os produtos da paisagem aborígene, deverá contribuir para o projeto de uma nova gastronomia australiana, como relatam a seguir dois jovens *chefs* de Sidney e Melbourne:

Às vezes, precisamos de alguém de fora para nos revelar o que temos no interior. [...] Ele nos fez refletir. Eu saí de lá me dizendo: mas o que nós fizemos? Por que não utilizamos mais os nossos produtos, em vez de todas essas coisas exóticas como o *foie gras* ou a trufa? René Redzepi vem a ser o primeiro a nos abrir os olhos sobre a importância de utilizar os ingredientes daqui. (KWONG; LABRO, 2016, p. 54).

O que é a cozinha australiana? Ninguém pode responder esta pergunta por enquanto. Mas temos em mão um leque infinito de produtos extraordinários, próprios da Austrália, e nos beneficiamos de técnicas vindas da França, da Itália, do Japão, da Coreia... Podemos aplicar esse conhecimento culinário vindo de fora a todos os ingredientes que estão aqui desde sempre. Foi isto que o “Noma” fez, e é isto que muitos de nós aspiramos fazer hoje. (STONE; LABRO, 2016, p. 54).

A passagem de Redzepi pela Austrália é reveladora do processo de retraditionalização em curso no interior da gastronomia contemporânea, em que, no caso, o que está em jogo é apenas a valorização global da alta cozinha australiana. Os produtos da paisagem nativa, transformados simbolicamente pelo trabalho do *chef* dinamarquês, dissociaram-se da cultura aborígene, e foram revelados para os *chefs* locais revestidos de uma nova legitimidade, despidos de todas as suas referências culturais. Bastante semelhante ao movimento da nova gastronomia peruana, descrita por Raul Matta (2010), em que os *chefs*, descendentes das elites europeias que colonizaram o Peru, constroem uma fusão bem sucedida das metodologias apreendidas na Europa e nos Estados Unidos com os ingredientes e práticas das cozinhas populares peruanas. Como observa Matta (2010), o que está em jogo não é a valorização da cultura popular, mas a projeção da cozinha culta peruana.

O processo de mundialização da gastronomia se efetiva em duas etapas distintas: a internacionalizada, até os anos 1960, e a globalizada, a partir dos anos 1980. No primeiro período, temos um processo de circulação que parte dos países centrais para os periféricos. Ou seja, no caso

da cultura gastronômica, o padrão é construído na França e exportado para o resto do mundo. Desde os anos 1980, assistimos à constituição de uma dinâmica de circulação globalizada, dominada pela reflexividade institucional. Nessa configuração, o padrão da cultura gastronômica se constitui no espaço global, num processo de transformação mais acentuado e indeterminado, pautado por um embate entre diferentes tendências e referências em circulação no fluxo mundial.

REFERÊNCIAS

ABBOTS, J. The fast and fusion: class, colonialism and remaking of “comida típica” in high land Ecuador. In KLEIN, J. A.; MURCOTT, A. (eds.). *Food consumption in global perspective*. Basingstoke, England: Palgrave Mcmillan, 2014.

APPADURAI, A. How to make a national cuisine: cookbooks in contemporary India. *Comparative Studies in Society and History*, v. 30, n. 1, 1988, p. 3-24.

APPADURAI, A. *Modernity at large: cultural dimension of globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ATALA, A. *D.O.M. Redescobrimos ingredientes brasileiros*. São Paulo: Melhoramentos, 2013. 292 p.

BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BAK, S. Exoticizing the familiar, domesticating the foreign: ethnic food restaurants in Korea. In: OK KIM, K. (eds.). *Re-orientating cuisine. East-Asian foodways in the Twenty-first Century*. New York/Oxford: Berghahn, 2015.

BARBOSA, L. *Tendências da alimentação contemporânea*. (mimeo) 2013. 44 p.

BONNET, J. C. Le système de la cuisine et du pas chex Rousseau. *Poétique* 22, 1975, p. 24-67.

BONNET, J. C. Carême ou les derniers feux de la cuisine décorative. *Romantisme* v. 17-18, 1977, 23-24.

BRILLAT-SAVARIN, J. A. *A fisiologia do gosto*, 1826. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BUENO, M. L. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/Fapesp, 2001.

BUENO, M. L. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais* (Universidade Federal do Ceará-UFC), v. 41, n. 1, 2010, p.27-47.

BUENO, M. L. Gastronomia e sociedade de consumo. Tradições culturais brasileiras e estilos de vida na globalização cultural. In: REINHEIMER, P; SANT'ANNA, S. P. (eds.). *Manifestações artísticas e ciências sociais: reflexões sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro: Cultis, UFRJ/Folha Seca, 2013.

BUENO, M. L.; CAMARGO, L. O. (eds.). *Cultura e consumo: Estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2008.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1996.

CASCUDO, L. C. *História da alimentação no Brasil*. 1967/1968. Reimpressão. São Paulo: Global, 2004.

CHENLA, G. L. Evolution récente des restaurants gastronomiques parisiens. In: HUETZ DE LEMPS, A.; PITTE, J. R. *Les restaurants dans le monde et à travers les âges*. Grenoble: Éditions Glénat, 1990.

CAZELAIS, N. Le tourisme gourmand: la dictature des guides?. *Téoros*, v. 25, n. 1, 2006, p. 15-18.

CINOTTO, S. All things italian, italian american consumers, the transnational formation of taste, and commodification of difference. In: CINOTTO, S. (eds.). *Making italian America: Consumer culture and production of ethnic identities*. New York: Fordham University Press, 2014.

COBB, R. *The paradox of authenticity in a globalized world*. New York: Palgrave/Macmillan, 2014.

COLLAÇO, J.H.L. *Sabores e memórias: cozinha italiana e construção identitária em São Paulo*. 2009, 297 p. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo/FFLCH-USP, 2009.

CORÇÃO, M. A influência do gosto da cozinha portuguesa na História da alimentação no Brasil de Câmara Cascudo. *Estudos Históricos*, v. 25, n. 50, 2012, p. 408-425.

COUTO, C. *Arte de cozinha: Alimentação e dietética em Portugal e no Brasil (séculos XVII-XIX)*. São Paulo: Senac, 2007.

COURTINE, R. *Balzac à table*. Paris: Laffont, 1976.

CRANE, D. *Ensaio em arte, moda e globalização cultural*. BUENO, M. L. (eds.). São Paulo: Senac, 2012.

CSERGO, J. ; LEMASSON, J. P. (eds.). *Voyages en gastronomie: L'invention des capitales et des régions gourmandes*. Paris: Éditions Autrement, 2008.

DE JEAN, J. *A essência do estilo. Como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DORIA, C. A. *A culinária materialista: construção racional do alimento e do prazer gastronômico*. São Paulo: Senac, 2009.

DROUARD, A. *Histoire des cuisiniers en France: XIX-XX Siècle*. Paris: CNRS Éditions, 2007.

DUMAS, A. *Propos d'art et de cuisine*. Paris: Calmann Lévy, 1877.

ECHEVERRIA, O. ; MORENA DE BRITO, A. Quelle géographie gourmande à São Paulo? Localisation et logiques de localisations des restaurants "étoiles". In : MARCILHAC, V.; MORINAUX, V. (eds.). *Les établissements de restauration dans le monde*. Paris: Harmattan (Géographie Cultures), 2012.

ESCOFFIER, A. *A guide to modern cookery*. 1909. Reimpressão. London: Studio Editions, 1994.

ESCOFFIER, A. *Souvenirs inédits: 75 ans au service de l'art culinaire*. Marseille: Éditions Jeanne Lafitte, 1985.

FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FEATHERSTONE, M. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERGUSON, P. P. A cultural field in the making: gastronomy in 19th Century France. *American Journal of Sociology*, v. 104, n. 3, p. 597-641.

FERGUSON, P. P. *Accounting for taste: The triumph of french cuisine*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2004.

FERGUSON, P. P. Michelin débarque à New York: la loi des guides?. In: CSERGO, J.; LEMASSON, J. P. (org.). *Voyages en gastronomie: L'invention des capitales et des régions gourmandes*. Paris: Éditions Autrement, 2008. p. 116-126.

FLANDRIN, J. L.; MONTANARI, M. (eds.). *Histoire de la alimentation*. Paris: Fayard, 1997.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

GIDDENS, A. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: GIDDENS et al. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997.

GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOODY, J. *Cooking, cuisine and class: A study in comparative sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

GRIMOD DE LA REYNIÈRE, A. B. *Journal des gourmands et des belles, ou l'épicurien français*. Paris: Capelle et Renaud, 1806.

GRIMOD DE LA REYNIÈRE, A. B. *Manuel des amphytrions*: Contenant un traité de la dissection des viandes à table. Nomenclature des menus les plus nouveaux pour chaque saison, et des éléments de politesse gourmande. 1808. Reimpressão. Paris: Éditions A.M. Métaillié, 1984.

HOBSBAWM, E. A invenção das tradições. In HOBSBAWN, E.; RANGER, T. (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUETZ DE LEMPS, A.; PITTE, J. R. *Les restaurants dans le monde et à travers les âges*. Grenoble: Éditions Glénat, 1990.

JAMES, K. *Escoffier: o rei dos chefs*. São Paulo: Senac, 2008.

KARPIC, L. *Le guide rouge Michelin*: Sociologie du travail, v. 42, 2000, 369-389.

KELLY, I. *Carême: o cozinheiro dos reis*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LABRO, C. Le Noma au goût du bush. *Le Magazine Le Monde*, n. 236, 26 mars 2016, p. 50-54.

MARCILHAC, V.; MORINAUX, V. (eds). *Les établissements de restauration dans le monde*. Paris: Harmattan (Géographie Cultures), 2012.

MARINETTI FILLÌA, F. T. *A cozinha futurista*. Introdução, tradução e notas de Maria Lúcia Mancinelli. São Paulo: Alameda, 2009.

MATTA, R. "L'indien" à table dans les grands restaurants de Lima (Pérou). *Anthropology of food* [Online], 7 December 2010, Online since 25 December 2010, connection on 13 June 2013. URL: <http://aof.revues.org/6592>

MASANO, I. R. *A gastronomia paulistana: o local e o global no mesmo prato*. 2011. 262 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, FAU-USP, 2011.

MESPLÈDE, J. F. *Trois étoiles au Guide Michelin: Une histoire de la Haute Gastronomie Française*. Paris: Édition Gründ, 1998.

ORY, Pascal. *Le discours gastronomiques français de nos origines à nos jours*. Paris: Gallimard/Julliard, 1998.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, R. Anotações sobre o universal e a diversidade. *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, n. 34, 2007, p. 7-16.

PETRINI, C. Gastronomia, direito humano. *Antropologia* [Online], ago. 2006. Acesso em: 1 dez. 2013, 15 horas.

PETRINI, C. *Bon, propre et juste: Éthique de la gastronomie et souverainete alimentaire*. Prefácio de Jean Lheritier e Alain Ducasse. Paris: Édition Yves Michel, 2006.

POULAIN, J. P. *Sociologia da alimentação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.

POULAIN, J. P.; NEIRINCK, E. *Histoire de la cuisine et des cuisiniers: Techniques culinaires et pratiques de table, en France, du Moyen-Âge à nos jours*. Paris: Delagrave Éditions, 2004.

RAMBOURG, P. *Histoire de la cuisine et la gastronomie françaises*. Sain-Amand-Montrond, FR: Perrin, 2010.

RAO, H.; MONIN, P. ; DURAND, R. Institutional change in Toque Ville: Nouvelle Cuisine as an identity movement in french gastronomy. *American Journal of Sociology*, v. 108, n. 4, 2003, p. 795-843.

RAO, H.; MONIN, P. ; DURAND, R. Border crossing: bricolage and the erosion of categorical boundaries in french gastronomy. *American Sociological Review*, v. 70, Dec. 2005, p. 968-991.

SEIGEL, J. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SOBRAL, J. M. The high and low in the making of a portuguese national cuisine in the Nineteenth and Twentieth Centuries. In: KLEIN, J. A.; MURCOTT, A. (eds.). *Food consumption in global perspective*. Basingstoke, England: Palgrave Mcmillan, 2014.

STENGEL, K. *Chronologie de la gastronomie et de l'alimentation*. Nantes: Éditions du Temps, 2008.

SVEJENOVA, S.; MAZZA, C.; PLANELLAS, M. Cooking up change in Haute Cuisine: Ferran Adrià as an institutional entrepreneur. *Journal of Organizational Behavior*, v. 28, 2007, p. 539-561.

SUE, E. *Les sept péchés capitaux: La gourmandise, 1848*. Reimpressão. Geneve, Paris: Slatkine, 1992.

SUAUDEAU, L. *Cartas a um jovem chefe: caminhos no mundo da cozinha*. 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SPANG, R. L. *A invenção do restaurante: Paris e a moderna cultura gastronômica*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TERRANCE, I. *Le monde de la grande restauration en France: La réussite est-elle dans l'assiette?* Paris: L'Harmattan (logiques sociales), 1996.

THIS, H. *La cuisine note à note en douze questions souriantes*. Paris: Belin, 2012.

WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *In: Revista USP*, n. 66, jul./ago. 2005, p. 210-225.

WILLIAMS, R. Quando foi o modernismo?. *Revista Margem Esquerda: ensaios marxistas*, n. 6, set. 2005, p. 177-182.

WU, D. Y. H. Cultural nostalgia and global imagination: japanese cuisine in Taiwan. *In: OK KIM, K. (eds.). Re-orientating cuisine: East-Asian foodways in the Twenty-first Century*. New York/Oxford: Berghahn, 2015.

YAN, N. Un-defining authenticity in chinese restaurants and cuisine. *In: LYSAGHL, P. (eds.). Time for food. Everyday food and changing meal habits in a global perspective* (18th Conference of the International Commission for Ethnological Food Research, 18-21 august 2010). Turku, Finland: Abo Akademi University Press, 2012.

GUIAS GASTRONÔMICOS:

Guide Rouge Michelin France (1987-2016)

Guide Rouge Michelin Paris (1980-2016)

Guide Gaut et Millau (1971-2016)

Guide Michelin São Paulo e Rio de Janeiro (2015)

Guia 4 Rodas Brasil (1964-2015)

Restaurant Week, 50 World's Best (2002-2015)

Food Omnivore Book, n. 5, 2016

TABELA DOS CHEFS BRASILEIROS COM CIRCULAÇÃO INTERNACIONAL

CHEF	Formação em gastronomia	Experiência profissional	Atividades anteriores	Restaurante/ ano de início	Especialidade	Classificação nos guias 2015	Local
ALEX ATALA	Escola de Hotelaria Namus, Bélgica	Jean Pierre Bruneau, FR. Hotel de la Cote d'Or, FR	DJ (punk rock) no Rose Bombom	D.O.M., 1999 Dalva e Dito	Contemporânea (gastronomia brasileira)	50 Best World/Restaurant Week (9º) 50 Best/Restaurant Week América Latina (4º) 50 Melhores/4 Rodas (1º) Michelin **	SP
ROBERTA SUDBRACK	Autodidata	Chefe de cozinha da Presidência da República	Veterinária (incompleto)	Sudbrack, 2003	Contemporânea nova gastronomia brasileira	50 Best/Restaurant Week A.L. (14º) 50 Melhores/4 Rodas (4º) Michelin *	RJ
CLAUDE TROIGROS	Hotelaria /Ecole Thonon Le Bains, França	Bocuse, França Le Pré Catelan, RJ		Olympe, 1985	Criativa/Cozinha evolutiva brasileira com técnicas francesas	50 Best/Restaurant Week A.L. (23º) 50 Melhores/4 Rodas (14º) Michelin *	RJ
JEFFERSON RUEDA	Senac/São Paulo	Suaudeau, BR Apicius, FR	Pomodori, 2003	Atimo, 2011	Criativa ítalo-caipira	50 Best/Restaurant Week A.L. (38º 2014) 50 Melhores/4 Rodas (20º) Michelin *	SP
THIAGO CASTANHO	Senac/Campos do Jordão	Vitor Sobral, Lisboa	Remanso do peixe, 2003	Remanso do Bosque, 2011	Criativa gastronomia da Amazônia	50 Best/Restaurant Week A.L. (38º) 50 Melhores/4 Rodas (33º) Michelin *	Belém, Pará
HELENA RIZZO	Estágios: Itália: Sadler Espanha: El Cellar de Can Roca	Brasil: restaurantes de Emanuel Bassoleil e Luigi Bossegia	Modelo Arquitetura (incompleto)	Mani, 2006	Contemporânea	The World's 50 Best/Restaurant Week (41º) 50 Best/Restaurant Week A.L. (8º) 50 Melhores/4 Rodas (2º) Michelin *	SP
GEORGE YUJI KOSHOUJI		Restaurantes na Liberdade e no Japão		Kosushi, 1986	Japonesa criativa	Michelin *	SP
ALBERTO LANDGRAF	Westminster Kingsway College, UK	Gordon Ramsay, UK Tom Aikens e P. Gagnaire, FR		Epice (2011-2015)	Contemporânea	50 Best A.L./Restaurant Week (26º) 50 Melhores/4 Rodas (10º) Michelin *	SP
RODRIGO OLIVEIRA	Anhembi Morumbi	Mocotó (família)	Gestão ambiental (incompleto)	Esquina do Mocotó, 2013	Criativa (nova gastronomia brasileira)	50 Best A. L./Restaurant Week (35º) 50 Melhores/4 Rodas (31º e 38º)	SP
IVAN RALSTON	Hofmann, Barcelona Estágios: Mugaritz (Espanha) e no Japão	Mani, SP	Berklee College of Music, Boston	TUJU, 2014	Nova gastronomia brasileira	Michelin *	SP

RAFA COSTA E SILVA	The Culinary Institute of America, NY (2003)	Vong (NY), René Pujol (NY), Mugaritz (Espanha)	IBMEC Business, RJ (1998)	Lasai, 2014	Criativa com produtos locais	50 Best A. L./Restaurant Week (16º) 50 Melhores/4 Rodas (41º) Michelin *	RJ
TSUYOSHI MURAKAMI	Ozushi, Tóquio (88/89) Shabu Shabu, NY (90/91) Kiyokata, Barcelona (92/94)	Kinoshita, restaurante do sogro na Liberdade		Kinoshita, 2008	Japonesa contemporânea e fusion (francesa, brasileira)	Michelin *	SP
RODRIGO QUEIROZ	Estágios: Gualtiero Marchesi, Verona; Enoteca Pinchorri, Florença; Daniel Bouloud, NY	Trabalha em restaurante italiano na Califórnia	Comércio exterior, Califórnia (incompleto)	Tre Bicchieri, 2010	Cozinha da Toscana	50 Melhores/4 Rodas (6º)	SP
FLORIANO SPIESS	Escola de Hotelaria Castelli, Gramado, RS		Atleta pentacampeão brasileiro de judô	Floriano Spiess, cozinha de autor, 2013	Gastronomia fusion	50 Melhores/4 Rodas (9º)	Porto Alegre
FABIO YOSHINOBU HONDA	Estágios no Japão (três anos)	Foi maitre de Jun Sakamoto		Huto, 2007	Japonesa	Michelin *	SP
ROLAND VILLARD	Le Pré Catelan, Paris	Hotel Accor, Cote d'Ivoire, África		Le Pré Catelan, 1979 (Maison Lénotre)	Criativa francesa com produtos da Amazônia	50 Melhores/4 Rodas (46º) Michelin *	RJ
LEILA MALOUF	Hotelaria, Senac Le Cordon Bleu, Paris Estágios em Paris	Neka Gastronomia, SP		Mahalo, 2006	Contemporânea (fusion com brasileira)	50 Melhores/Guia 4 Rodas (7º)	Cuiabá, MT.
FELIPE BRONZE	The Culinary Institute of America, NY, USA	Estágios nos USA	Chef executivo do Grupo Hotéis Marina	ORO, 2011	Contemporânea (gastronomia brasileira)	50 Melhores A. L./4Rodas (13º) Michelin *	RJ
LUCA GOZZANI (chef italiano)	Instituto Alberghiero Buontalenti, Toscana	Enoteca Pinchiorri, Florença		Fasano, 1982 (Rogerio Fasano)	Clássica italiana criativa (diferentes sabores da Italia)	50 Best A.L./Restaurant Week (44º) 50 Melhores/4 Rodas (3º) Michelin *	SP
LEONARDO JUN SAKAMOTO	Restaurantes japoneses, NY, USA		Estudou Arquitetura na USP	Jun Sakamoto, 2000	Japonesa	50 Melhores/4 Rodas (23º) Michelin *	SP

Fontes: *Restaurant Week* (2002-2015), *Guia Michelin* São Paulo e Rio de Janeiro 2015 e *Guia 4 Rodas* 2015 (Editora Abril).

REFERÊNCIAS DOS TEXTOS

Os ensaios e resenhas deste livro foram publicados originalmente em:

A modernidade do olhar nas artes visuais. Revista Cultura Vozes. Cultura Vozes, 1995.

Os mundos da arte de Milton Dacosta. Perspectivas. Revista de Ciências Sociais da UNESP. Perspectivas (São Paulo), v.v., 1995.

Dois papas da Popart: o desbravador Warhol e o clássico Lichtenstein. Revista Cultura Vozes. Cultura Vozes, 1996.

Nem apocalípticos, nem integrados: perspectivas das artes plásticas no final do milênio. Cultura Vozes, 1996.

Das vitrines ao vídeo: de Mary Cassat a Robert Longo. As matrizes da arte na modernidade. Nova Revista de História da Arte e Arqueologia. Revista de História da Arte e Arqueologia, v.3, 2000, p. 85.

Erotisme et culture populaire dans le modernisme brésilien. Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense , v. 1, 2008, p. id=110..

Por que ler? Charles James, um astro sem atmosfera no mundo da moda. Revista d'obras (online), v. 7, 2014, p. 39-43.

Da gastronomia francesa à gastronomia global: hibridismos e identidades inventadas. Cadernos CRH, v. 29, 2016, p. 443-462.