

FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS EM NORBERT ELIAS E PIERRE BOURDIEU PARA UMA SOCIOESTÉTICA DO MODERNISMO NO BRASIL

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ELEMENTS IN NORBERT ELIAS AND PIERRE BOURDIEU FOR A SOCIALAESTHETIC OF MODERNISM IN BRAZIL

*Camillo César da Silva Alvarenga **

Para Marcelo Lacombe (in memoriam)

Cite este artigo: ALVARENGA, Camilo César da Silva. Fundamentos teóricos e metodológicos em Norbert Elias e Pierre Bourdieu para uma socioestética do Modernismo no Brasil. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p.68-80, junho. 2014. Anual. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 30 de junho. 2014.

Resumo: Este artigo trata de uma proposta metodológica de leitura da arte moderna no Brasil - que parte da hipótese da existência de um “atrelamento” ente a obra de arte, as tendências estéticas da época e a figura do artista no papel de mediador entre as condições de produção e a recepção – adequada para a compreensão do Modernismo no Brasil. Com o objetivo de identificar a relação entre as condições sociais modernas de existência e a produção desta arte, articulando a análise do método sócio-histórico biográfico de Elias em função da leitura de Bourdieu do processo de formação da arte na sociedade burguesa. A revisão bibliográfica, através da descrição exploratória dos supracitados teóricos além de outros pontualmente, permite traçar um cenário das correntes teóricas de interpretação sociológica e suscitar a conformação da arte moderna brasileira.

Palavras-chave: N. Elias; P. Bourdieu; Sociologia da Arte; Modernismo no Brasil.

Abstract: This article deals with a method's proposal for reading modern art in Brazil – assuming as a hypothesis the existence of a “linking” between the artwork, the aesthetics tendencies of a period and the figure of the artist in the role of mediator between the production's conditions and reception – suitable for understanding of Modernism in Brazil. The aim is identify the relation between modern social conditions of this art's existence and ways of production, articulating Elias's social-historical methodology in function of Bourdieu's analyse of the process of art's conformation in bourgeois society. Through an exploratory description of the these authors, and also the punctually mention of others, the bibliographic revision, allows us tracing a sociological interpretative theories'scenery and also evoke the confirmation of modern art in Brazil.

Keywords: N. Elias; P. Bourdieu; Sociology of Art; Modernism in Brazil

O Moderno sob o olhar do contemporâneo: obra de arte e teoria social

O presente artigo realiza reflexões acerca do que se entende pelo conjunto de processos sociais que formam a modernidade sob o prisma teórico e metodológico da sociologia da arte, na busca de indícios que projetem uma leitura crítica sobre como ecoam no campo artístico do Brasil as transformações, na esfera das relações sociais. Aquelas que interessam mais especificamente são as que dão margem às ondas da emergência da modernização das estruturas da sociedade burguesa que influenciam na produção da obra de arte no contexto brasileiro, bem como ao levante cultural gerado pelo modernismo predominante do país – que se constitui com destaque especial na cidade de São Paulo.

Tendo em vistas as possibilidades de interpretação do contexto artístico moderno do Brasil em decorrência do complexo processo histórico e social que se deflagrara no seio da sociedade europeia, primeiramente as revoluções políticas e econômicas, Burguesa e Industrial, na França e na Inglaterra que dão “novo” desenho para o todo social. As consequências desse macro processo se fazem sentir em todo mundo, e no Brasil não é diferente. A disseminação de novos valores, formas e ideais para o establishment social reverbera em todos os campos da sociedade, e na arte de sobre maneira essa influência aparece como uma quebra de paradigmas na atividade artística em seus modos de fazer e apreender a obra de arte.

O modernismo, esta concepção de mundo observado criticamente pelo olhar da ideologia da modernidade burguesa e seus avanços, desenvolvimento de tecnologias e transformações na arquitetura urbano-moderna, é objeto para expor os métodos de proceder, produzir e processar o social tecnicamente engendrado por um espólio de heranças culturais. E a arte, aqui ou na Europa, é espaço de profundas reflexões sobre as condições sociais de produção da vida material e sua sustentação, além de ser campo para as revoluções estéticas no plano de ver o mundo e agir sobre ele de forma a metaforizar o real e criar o homem e as soluções para a prática de estar em sociedade no mundo moderno.

Em tempos de alterações no regime dos sistemas sociais, aspectos relevantes da cultura se manifestam. Transformam-se em formas cada vez mais necessárias e históricas as quais atingem uma dimensão tal que o que é estabelecido para a ordem vigente se renova e se reproduz. Não diferente acontece com a arte e suas formas mais específicas, artes plásticas, música e literatura. O que salta aos olhos é a inadequação entre os outsiders e o corpus social que se mantém no poder, seja do Estado ou da dominação social, o que gera a necessidade de entender como é dado o desenvolvimento da situação social, para entrever na arte como se operam rituais, geografias de sentido e atribuição de valor dentro daquele grupo social ao qual pertencem os artistas ligados pela necessidade de desenvolvimento intelectual e material.

Nesse sentido, se parte a vasculhar, em um momento específico da modernidade ocidental, a situação da obra de arte pela complexa metodologia da sociologia da cultura que envolve trabalho, capital, mercados de bens simbólicos, urbanicidade e modernas arquiteturas. Características do meio aonde esta obra de arte se realiza – Paris, Londres, Nova York, São Paulo – as grandes metrópoles do modernismo cultural onde se revoluciona o modo de ser dessas sociedades, transformando seus habitus.

Para tanto, mobilizam-se Norbert Elias, Pierre Bourdieu e os brasileiros Sergio Miceli e Maria Arminda, entre outros cientistas que com suas teorias sobre as formas de transformação social colocam-se bem perto da consciência do fenômeno, evidenciando pela ciência, ainda que obscura sobre o fazer artístico, que a “nossa opinião é de que convém ao homem supor que há algo de incognoscível, mas ele não deve colocar limite à sua busca” (BOURDIEU, 2002,p.13).

1. Pressupostos do Argumento: sobre a Modernidade e as Novas Formas Sociais da civilização

Na sócio-gênese e emergência do campo artístico moderno do Brasil estão distribuídas, de modo singular, características decorrentes de um fenômeno conhecido sob a categoria: Modernidade, esta "refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII" (GIDDENS,1991, p.8). Acompanhada de perto pelo advento da “modernização” nas relações sociais desde seus aspectos políticos – emergência da burguesia como classe dominante – e econômicos – redefinição do trabalho e da hierarquia do poder econômico da nobreza para a sociedade burguesa na ordem social – além de uma coleção de modificações nos arranjos estruturais que norteiam as formas de perceber a vida em sociedade. Em A condição Humana, destaca

O surpreendente florescimento da poesia e da música, a partir, de meados do século XVII até quase o último terço do século XIX, acompanhado do surgimento do romance, a única forma de arte inteiramente social, coincidindo com um não menos impressionante declínio de todas as artes mais públicas especialmente a arquitetura, constitui suficiente testemunho de uma estreita relação entre o social e o íntimo. (ARENDRT, 2010: 47-48)

Nova ordenação esta que culmina em novas formas para a cultura, principalmente na revolução dos procedimentos de produção, distribuição e apreciação da obra de arte e seus conceitos, desta forma o modernismo aplica-se ao complexo processo da construção da estética na era moderna.

Na construção de uma sólida concepção de como decorreu o estabelecimento da sociedade burguesa no percurso da história social, econômica e política europeia, observa-se com a devida atenção as alterações do papel da arte por imediato e a constituição de um campo artístico em franca expansão de sua autonomia – entenda-se “autonomia estética” e simbólica – na conjuntura histórico-social, desde o esfacelamento da sociedade de corte, o que tem por consequência a afirmação cultural da burguesia e de seus valores.

Chega-se então a perceber sociologicamente como se constroem as condições de vida do artista mergulhado nesta estrutura social e como se pode entrever a arte no contexto social brasileiro em descrição. Por meio de um quadro teórico formado, entre outras obras, pelo *Sociedade de corte* (2001) e *Mozart, a sociologia de um gênio* (1995) do teórico alemão N. Elias, onde se projeta um contorno da “configuração social” do ocidente em que o artista moderno – na análise de Elias toma-se Mozart, compositor na sociedade em “fragmentação” do séc. XVIII – se constitui no período histórico de transformação da sociedade europeia e a correlação deste com as condições sociais específicas do artista e as mútuas influências entre o artista e a sociedade, frente aos outros membros da dinâmica de “figuração social”.

Assim, pretendo com este artigo apresentar uma análise da manifestação da arte moderna da nação brasileira, na transição entre os séculos XIX e XX – suas interferências e heranças – nas complexas relações da história da cultura e da formação social brasileira. Além de realizar uma leitura sociológica do atrelamento das práticas artísticas e as categorias estéticas modernas com fatos que marcam o debate da História e da Sociologia da Arte no Brasil, como a semana de 22. Demonstrando o intercâmbio das diversas linguagens artísticas e as condições sociais da modernidade, suas inter-influências: tensas relações de empréstimos de formas e temas para pensar a cultura e a confluência do dinamismo das formas sociais e artísticas, que aqui se constituem uma linha de força que conduz a reflexão.

Procuró entender o desenvolvimento e percurso dos movimentos estruturais da sociedade europeia como reordenamentos nas esferas que determinam o “contexto das relações sociais”, ou seja, processos que elaboram as “condições sociais de produção e da recepção da obra de arte”. Para a compreensão desta profusão de acontecimentos, observam-se transformações que se aceleram desde a invenção da imprensa germânica e os consequentes redimensionamentos no que tange a religião – protestantismo, reforma, contra reforma – as grandes navegações ibéricas, até a explosão de crescimento das grandes cidades e sua “luta de classe” no interior da formação dos centros urbanos para a grande indústria em veloz ritmo desembocar na dupla revolução – francesa-inglesa, leia-se burguesa-industrial – fatos estes que em voga no continente abrem assim precedentes históricos para a emergência da cultura capitalista.

De modo ainda que sucinto esse conjunto de eventos e seus desdobramentos que o pensamento social de Norbert Elias (2001) descreve através de seu método [1] histórico-sociológico, como processo civilizador ou dinâmica do ocidente, nos deixa perceber com o apoio das categorias de Pierre Bourdieu [2], o que acontece dentro do curso dos fatos históricos e sociais que orientam a cultura e suas trocas simbólicas através do soerguimento da arte na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1969) da arte industrial, da indústria cultural, da queda da sociedade de corte e a preservação de sua arquitetura ritualística no comportamento burguês principalmente nas cerimônias artísticas – demonstrando a dimensão antropológica observada nos ritos dos salões de arte e eventos como bienais e semanas de arte.

Logo, a concepção da arte moderna é assim a história social da obra de arte, como ponto crítico das expressões produzidas do certame entre a personalidade do artista e as formas

objetivas da cultura, gestadas na matriz econômica, delineadas no tecido político, conformando um panorama histórico no qual se desenham as condições sociológicas – burguesa moderna – de observação da modelagem do real. De tal maneira explicitadas as premissas que propõem as bases teórico-metodológicas do presente artigo, aprofunda-se a abordagem da Sociologia da Arte no intuito de elaborar formas de entendimento das repercussões – de momentos peculiares do fenômeno da modernidade e a emergência de formas particulares da cultura burguesa à luz da teoria social – no desenvolvimento de reflexões acerca do impacto da modernidade e suas implicações no modernismo do Brasil.

2. Arcabouço Metodológico

2.1 Artífice de signos e símbolos, o artista na Modernidade

Na obra *As Regras da Arte* (2002), Pierre Bourdieu entrega uma visão analítica da gênese e estrutura do campo literário – o presente artigo se atém ao setor das artes, por este desenvolver fundamental função no modernismo brasileiro – seu jogo de posições, colocações, deslocamentos, a questão da herança, o poder da escrita e todos esses elementos em torno da conquista de autonomia do campo e sua fase crítica de emergência em face de certa subordinação estrutural às condições sociais de produção e a condição do artista frente à boemia e à necessidade histórica da invenção de uma arte de viver – novo habitus – em busca de uma ruptura com o burguês subvertendo a ordem de seu mundo econômico através de um movimento entre posições e disposições no campo para então fazer surgir uma outra estética sustentada em novas bases éticas que permitissem ao artista a revolução a uma estética pura.

Assim, a leitura crítica sobre o texto do francês e a emergência de uma estrutura dualista de diferenciação dos gêneros e unificação do campo, destrincha também as relações entre arte e dinheiro e suas condicionantes na dinâmica de produção artística na era burguesa industrial. Avista-se então no bojo de sua teoria subsídios como a dialética da distinção desembocando na invenção do intelectual e sua condição ante o mercado dos bens simbólicos e seu funcionamento que opera sobre aspectos como marcar época propondo uma lógica da mudança vinculada a produção da crença no ser artista e as experiências do campo literário no campo de poder além da atribuição à obra de arte de um fetiche. Apontando ainda a existência de lutas internas e um espírito de revolução permanente como inerente ao “campo” influenciado por oferta e procura.

Para amarrar a sua incursão, Bourdieu pontua a transcendência como instituição para o artista moderno envolto num campo ainda prenhe de formas de conservantismo desaguando de tal forma na análise de categorias históricas da percepção artística perpassando assim como Elias os pressupostos weberianos como o fundamento da ilusão carismática e uma ideia de corporativismo universal no mundo da arte.

Logo em todo esse emaranhado de determinações se pode ver a combinação entre o bacharel e o herdeiro, entre arte e política, política e negócios, criando símbolos de representação do espaço social no qual se desenvolvem redes de práticas sociais de cooptação, recepções, saraus tudo isso funcionando a partir daquele movimento social que Elias chama de figuração na sociedade burguesa atraindo assim na descrição de Bourdieu “pintores,

compositores, caricaturistas, retratistas, poetas, escultores, advogados, críticos de arte, fabricantes de papel, proprietários e personagens da arte, ciência e política”(BOURDIEU,2002; p.19).

Com a geração deste campo de poder político e econômico, a arte, o jornalismo e a indústria se mostram enquanto refinado complexo cultural ante o marchand, esse industrial da arte, produzindo teorias estéticas ou políticas que se elaboram enquanto instâncias de consagração que governam e regem a produção dos escritores e artistas nesse jogo entre arte e dinheiro – lucros materiais versus lucros simbólicos.

Tem-se então uma das máximas do pensador francês, que no mundo das artes, “todas as regras e virtudes burguesas são banidas, salvo o respeito pelo dinheiro que, como alhures a virtude, pode impedir o amor”, muita atenção sobre este postulado, pois do entendimento deste axioma sociológico depende todo o entendimento do que acontece no contexto artístico brasileiro no qual seus artistas são “lançados nesse espaço, como partículas em um campo de forças e suas trajetórias serão determinadas pela relação entre as forças do campo e sua inércia própria” (BOURDIEU, 2002; p.24).

Pois que, este ponto crítico na teoria social moderna que em Elias aparece enquanto “economia psíquica” relacionada ao “autocontrole” e sabedoria de comportamento em sociedade, Bourdieu distingue como um processo de “envelhecimento social” uma representação do “conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social” (BOURDIEU, 2002; p.24).

Confrontam-se origem e trajetória, família e indivíduo como produto de uma economia psíquica e social tendo como resultante a mediação entre o amor e os negócios assim como nas relações pessoais intersubjetivas desempenhadas, como em exemplo do nosso caso em estudo, por figuras centrais do modernismo nacional como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. A propósito disto, as relações de “propriedade” e aspectos psíquicos sociais como a capacidade de fundar identidade social – como no caso dos cabelos de Tarsila, apontado por Miceli (2003; p.128) em seu Nacional Estrangeiro – através do estetismo e a relação entre os polos econômico/político e o polo de prestígio intelectual e artístico.

Doravante, tal análise elabora a fórmula da intuição prática do habitus – o dandismo – da experiência cotidiana de nomes do modernismo brasileiro para pressentir ou compreender as condutas das pessoas no curso de sua vida, ou seja, da história. História esta que organiza a ficção onde a ilusão de realidade dissimula-se sob as interações entre pessoas – *illusio* – e suas relações sentimentais de modos operandi combinatório e sistemático aonde as estruturas sociais são a chave do sentimento em função dos bens, das relações, da beleza e inteligência num arranjo da produção da obra de arte enquanto um bem simbólico no conjunto do patrimônio cultural do país.

2.2 A Arte Moderna e o Método de Investigação Sociológica

Após apresentar tais apontamentos, discute-se sobre a teoria da obra de arte de N. Elias (1995) e seu método biográfico, sócio-histórico de interpretação, no qual o produto da atividade artística é percebido tal como “expressão das funções e desejos que é comunicada de uma forma inteligível e socialmente adequada e relevante” funcionando assim mediante o processo de civilização, ou seja, socialização servindo de objeto para a identificação de uma unicidade entre artista e obra na representação da cultura.

Condensado no “habitus” – no entender de Elias uma espécie de segunda natureza formada no processo civilizatório para dinamizar jogos sociais impostos ou não – assim mediando as pulsões e desejos numa negociação entre o id, ego e superego diante do contexto social da vida do artista formando as condições necessárias para clarificar por exemplo a distinção entre o insucesso objetivo de Mozart e a consagração ainda em vida de Beethoven.

Avaliando a função social do mecenato aristocrático e a produção artística que mira-se na estética do social desde as concepções de ritos, cerimônias, funcionando com engenho na relação entre outsiders – os que estão fora da configuração oficial mas praticam os jogos sociais ou servem como instrumentos deste – e estabelecidos – que no desenvolvimento da teoria de Elias é a representação da sociedade de corte europeia frente ao ethos burguês moderno que por ora emerge – apresentando para o artista a necessidade de ter um currículo brilhante e reconhecimento factual de seu lugar na “configuração” social em fase de remodelagem.

Dotada de classes sociais caracterizando o indivíduo, a sociedade moderna em gestação tem como consequências propostas artísticas que refletem as hierarquias sociais e processos de corrupção formal da arte, onde as contradições sociais expressas aparecem como aberrações ao gosto estabelecido, que por outro lado condena o artista a pobreza e dívidas vilipendiando a natureza de suas criações (no caso específico de Mozart). Tem-se de sobre modo a passagem da “arte de artesão” para a “arte de artista” numa relação entre arte como mercadoria e a instauração de um mercado com um público consumidor difuso, o que, no entanto proporciona a libertação do artista do mecenato, rendendo novas bases para a relação entre a inovação estética e a proposição do artista do gosto para sociedade.

Essa arte então imersa no mercado burguês, desprendida da aristocracia, exige do artista uma educação estética e, por conseguinte o esforço e trabalho do talento, o que produziria o “gênio” – mítico herói burguês, resultado duma construção ideológica da competência burguesa, não sendo inata esta condição, mas sim decorrente do processo civilizador de educação artística e social do sujeito, onde objeto de arte é produto da interação entre o indivíduo e seu meio social [3].

Reconhecendo de forma categórica os condicionamentos da sociedade “por trás” do processo de criação da obra de arte verifica-se em que sentido as relações sociais dos artistas desde suas relações pessoais – envolvendo “estruturas de sentimento” [4] – como o casamento entre Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade e o estabelecimento de pontos de convergência estética que se formam entre Oswald e Mário de Andrade e no bojo desse grupo [5] que se propõem as novas orientações filosóficas, psicológicas e sociológicas no fazer artístico brasileiro

pós os movimentos vanguardistas que se desdobram na Europa com a consolidação do campo artístico moderno e seus aspectos estruturais.

Não obstante as considerações macrossociológicas, o que de fato impressiona na metodologia de Elias é a dimensão que o autor dá a elementos biográficos da vida social do artista. O método sócio-histórico biográfico acaba sendo recurso utilizado aqui também para explicar como se processa a adoção pela “elite burguesa brasileira” de concepções de mundo gestadas no outro lado do atlântico. Através da percepção de que as condições sociais de produção da vida material dos artistas brasileiros e logo, sua produção estética estavam vinculadas a experiências sociais possibilitadas pelo acúmulo de capital de suas famílias e da posição que ocupavam na hierarquia social mediante suas capacidades intelectuais de expressão da obra de arte.

3. Sócio-gênese do Moderno Nacional: contextualização e análise da emergência do Modernismo no Brasil

Exponho nesta seção uma leitura do processo histórico e procuro tecer as redes que se formaram a partir de determinadas ideias socialmente compartilhadas por alguns artistas responsáveis pela virada modernista. Com o objetivo de discutir a produção artística e o pensamento estético do século XX em relação às paisagens históricas e socioculturais em que surge o movimento artístico modernista deste período, pretendo nesta seção explicitar as relações entre arte e sociedade, percebendo os novos meios de produção e circulação da arte. Apresento também uma visão crítica da origem da fundamentação socioestética das manifestações artísticas da modernidade.

A arte moderna compreendida como um desdobramento do pós-impressionismo, a partir do qual se avista no modernismo o desenvolvimento programático de polêmicas envolvendo “rupturas estéticas” históricas e a valorização do imaginário e da expressão no século XX deixando perceber aproximações entre expressionismo e fauvismo. Com o advento dessas novas formas estéticas revelam-se as bases do diálogo sobre as quais se constroem a “illusio” no jogo social com a denegação dos valores, como também a integração e a “unificação do campo” das artes.

O modernismo tem parte na constituição do urbanismo e na arquitetura da nos processos de modernização da “metrópole da cultura” – no nosso caso a cidade de São Paulo. Com a consolidação do modernismo no Brasil diante da figuração social remodelada pela modernidade, as expressões artísticas se vão redefinindo, a partir da intervenção das vanguardas europeias como o Dadaísmo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo e abstracionismo que evolui para abstração geométrica ganhando forma em movimentos como o construtivismo e o concretismo.

Distingue-se também em consequência, a “arte pública” através da presença do componente artístico no planejamento do espaço da cidade e sua arquitetura moderna levando em consideração a circulação da arte e sua a transição no século XX através das grandes exposições internacionais e o seu valor para a continuidade cultural.

Entre literatos e músicos, consideram-se também e como destaque, em meio aos principais intelectuais e artistas a ponderação do papel sem igual dos artistas plásticos para as tendências da Semana de Arte Moderna. Podem-se apontar nomes como Lasar Segall que em 1913 dá a São Paulo as primeiras sensações modernas da arte e vem posteriormente a integrar o Modernismo brasileiro com obras como: *Figura Feminina com Espelho*, *Rua*, *Paisagem Brasileira*, *Interior de Pobres*. Anita Malfatti jovem paulista da classe média alta de vivência nos Estados Unidos e Europa produz uma arte que dialoga com o expressionismo e o cubismo nascentes, em obras como: *O Homem Amarelo*, *A Mulher de Cabelos Verdes*, *O Japonês*, e *A Estudante Russa* expondo um estado de “luta e polêmica” o que a torna sem dúvida um nome ímpar no contexto artístico do século XX.

E, principalmente, Tarsila do Amaral que residia em Paris e chegara ao Brasil em julho daquele ano fatídico para a história da arte nacional em fase de sua “revolução estética” fenômenos e figuras que apontam as diretrizes da concepção plástica do objeto de arte em suas formas modernas. Pode-se observar a influencia destes artistas sobre obras como o *Manifesto Antropófago* (com destaque para o quadro *Abaporu* de Tarsila) ou sobre *Manifesto da Poesia Pau Brasil* caracterizando os indícios do movimento do moderno na arte da nação. Outro nome marcante na constelação de artistas é Di Cavalcanti, este que faz a sugestão da mostra de arte e faz o catálogo da exposição, que já de cara denota a ruptura com as formas prontas e “passadistas” do século XIX, na visão dos modernistas.

Sendo assim, a literatura de Mário de Andrade – intelectual comedido e tímido de consistente erudição e sossegado jornalista da classe média gentil e generoso – dedicado na construção e reconhecimento do movimento pela elite paulista e mineira que encontra par no jornalismo do então repórter do “*Jornal do Commercio*” Oswald de Andrade – iconoclasta bárbaro e agudo, milionário excêntrico e regado ao desregramento da “boemia” – aspectos estes caracterizados acima, que dialogam com os elementos apontados por Bourdieu (2002), como características de uma “arte de viver” do artista na modernidade.

Estes dois atores sociais da cena brasileira, em dezembro de 1917 aparecem na exposição de Anita Malfatti que seria posteriormente bombardeada pela crítica de Monteiro Lobato num dos grandes jornais da época: “*O Estado de São Paulo*”, e ainda que Oswald se prontificasse a responder as críticas, não pôde impedir que muitos quadros já vendidos fossem devolvidos – o que comprova como a imprensa, os grandes jornais, e neste caso, através da crítica de arte compõe uma etapa na fabricação do “gosto” na modernidade na relação entre autor, obra e público, como alerta Bourdieu em estudos sobre a emergência do campo artístico em *As Regras da Arte* (2002).

O jogo entre arte e sociedade demonstra, em leitura atenta, como ressoam nas camadas altas da sociedade paulista e nacional os conflitos provocados pela emergência da vanguarda. A saber, Menotti Del Picchia, redator chefe do jornal “*Correio Paulistano*”, que se encontra, num hotel no centro da cidade de São Paulo, com Mário e Oswald no processo de construção do movimento que agitaria as bases artísticas e sócio-históricas da cultura. Por volta de 1920

agrega-se ao coletivo de artistas reunido em torno do modernismo também Vítor Brecheret que virá a ser o autor de um dos ícones monumental paulistano.

Para em pleno Teatro de Municipal de São Paulo, então o espaço mais requintado da “metrópole do café”, erguido no mais puro estilo neoclássico, com capacidade para abrigar mais de 1600 na plateia, este espaço de consagração, enquanto um símbolo do conservadorismo artístico era o perfeito alvo daquela manifestação ruidosa acontecida no país.

Escolhido o palco, fora no Rio de Janeiro que Di Cavalcanti em 1921 realizando exposição, sugeriu à “mocidade artística de São Paulo”, a organização de um evento singular, um espetáculo que pelo seu ímpeto reorientasse a cultura e o povo brasileiro. Tendo assim apoio de figuras como o cafeicultor Paulo Prado, milionário culto e de vida e mente voltadas para a Paris dos Futuristas. Além do deputado e empresário José Freitas e do presidente do Estado de São Paulo, Washington Luís que tem importante função no poder político da cidade ao modernizar a metrópole cultural e reestruturar o Museu Paulista, aliam-se todos, ao dueto consagrado da música erudita brasileira Villa-Lobos – que nos remete a Stravinski – e Guiomar Novaes – herdeira da tradição musical modernista de Debussy.

Com tamanha interdependência entre o campo artístico do modernismo nacional e as fontes de poder econômico e político a intenção dos artistas denominados “neotupis” ou os “novos canibais” de reunir músicos e poetas, intelectuais, escultores e pintores ganha forma por três dias no “Teatro-Museu” onde Graça Aranha – descendente do Barão do Rio Branco, que vivia em Paris e tinha estreitas relações com os cafeicultores – deu caráter oficial ao movimento com sua palestra “A emoção estética na arte moderna” inaugurando o evento. Mas é com a fala de Menotti Del Picchia “Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho na nossa Arte” que se encontra os motivos que permeiam o universo material e subjetivo da imaginação dos envolvidos neste macro processo de reconhecimento das “novas” condições sociais de existência e temas que marcarão o fazer arte na modernidade. Abrindo assim as portas para a caçada ao passadismo e tendo como consequência, sonoras vaias sucedidas pelas falas de Oswald e Mário em atmosfera de gritos e reações destemperadas. Em seguida Guiomar Novaes, que atraía maior parte do público com sua música acalma o clima. Até que na última noite, Villa-Lobos, maestro e pianista respeitado, emerge no teatro de fraque e chinélos o que novamente leva os espectadores a raivosa reação. Mas suas composições dão conta das agitações e encerram a Semana de Arte Moderna de 1922 sob fortes aplausos.

4. Sócioestética e a Teoria da Cultura segundo a obra de arte

Mobilizando esforços para a proposição de uma socioestética da cultura, a fim de entender os fenômenos e processos acima descritos, tem-se um regime de formulação teórica e metodologicamente orientado para uma abordagem crítica histórica da arte no contexto da emergência da cultura moderna no Brasil. O texto procurou desenvolver aspectos relevantes da teoria social contemporânea na aproximação entre autores e suas obras no campo da sociologia da arte num exercício de sistematização dos aspectos socioculturais brasileiros revistos numa

experimentação epistemológica que procura abarcar uma situação social circunstanciada historicamente no início do século XX. No contexto da dimensão simbólica da constituição da sociedade e a produção das obras de arte que expressam traços da identidade cultural de tal formação social.

Tornaram-se evidentes as tensas relações de identificação na dinâmica cultural da modernidade. Tese que explica como se deu o contato de brasileiros das classes mais abastadas com os movimentos gestados na Europa em plena fase de expansão do capitalismo e suas novas formas de pensar e sentir a realidade social – as relações sociais e suas condições estruturais – na mediação da construção do objeto intelectual artístico. Com devida lógica, a cultura se revela aos olhos da sociologia enquanto um momento de “mediação” das relações sócio-políticas do homem com o mundo – na relação entre a indústria da cultura de mercadorias e bens simbólicos diante dos consumidores e a realidade que os cerca.

Neste exercício de apreensão sociológica da modernidade, a cultura surge numa interação ideológica das “estruturas de sentimento” e liga o elemento pensado ao sentido – conjunto das experiências sociais cognitivas (intelectuais e emocionais) – elaborando formas de pensar os produtos culturais no fluido das modernas experiências sociais cotidianas que mudam a partir da “cristalização de estruturas” burguesas onde se concebem pensamentos, valores, sentimentos, ideias e práticas sociais e artísticas em formas de expressão, intelectualmente pensadas e emocionalmente sentidas. (WILLIAMS, 2000)

A sócioestética procura chegar à dimensão da realidade social através da análise do contexto social e como tal chega à densidade da obra em sua materialidade simbólica e objetiva. Num diálogo entre obra e sociedade, onde a primeira pode ser duplamente compreendida sendo vista, intrinsecamente no seu teor estético ao mesmo tempo em que se encontra no interior da segunda, organizadora de sua ética e moral, e identificada ao seu contexto de produção enquanto elemento relativo às experiências do artista dentro da coletividade a que ele faz parte.

Produz-se no bojo desta exposição uma íntima interação entre esquemas e temas para análise do universo sociocultural tomando como análise o instante sócio histórico em que se realiza e circunscreve a Semana de Arte Moderna de 1922, ainda que de um ponto de vista macrosociológico. Na linha das Ciências Sociais a cultura apresenta uma maneira de uma dada sociedade constituir aspectos imateriais – sentidos, linguagens – formulados e expressos na coletividade. Podendo-se de tal maneira buscar compreender e explicar as obras pela cultura, *pari passu* a cultura pelas obras que uma sociedade produziu em determinado período da história e sob tal processo de formação social. Percebe-se também a cultura à luz de tais teorias, como conjunto de obras artísticas e intelectuais materializadas que se projeta na história, ou seja, quando a cultura se efetiva a sociedade encontra seu momento de cristalização sustentado na combinação dos modos de vida particular reelaborados dialeticamente entre obra e realidade social.

A partir da aplicação do conjunto de métodos para observação da forma e conteúdo que refletem a práxis cultural, pode-se verificar como se processam as relações do artista com as

instituições – política, mercado e imprensa – interferindo na questão estética diante da autonomia de formação do campo artístico e dos interesses e níveis de representação do estilo de vida do artista como objeto da própria arte. É possível estabelecer a sistemática da emergência de transformações estéticas – mudança do passadismo para o modernismo – no conjunto das representações sociais mais amplas, derivadas das condições de mercado e poder. O que constitui na cultura uma linguagem própria para o desenvolvimento artístico e estético da vanguarda. Elencando instituições como o Teatro Municipal de São Paulo como espaço de consagração e reconhecimento dos grupos sociais de artistas e intelectuais.

Em síntese, o tratamento de estruturas de sentimento cristalizadas nas instituições sociais em que se inserem os artistas, desvendando as relações institucionais – mercado, Estado, etc. – onde as condições de produção artística são resultante da atividade social e da criação que atendem as demandas culturais – intelectuais, estéticas, ideológicas de representação – da sociedade burguesa então dominante na modernidade. De forma que em projeções estéticas, as ideologias e representações simbólicas da dialética subjetiva das estruturas de sentimento cristalizam o estilo de vida dessas elites econômicas e políticas.

Enfim, pensar o conjunto de relações – experiências – sociais que se cristalizam nas estruturas de sentimento em sua dimensão pensada e sentida num plano de interpretação da realidade cultural em prisma relacional enquanto chave de entendimento pela obra – fruto criativo, apontamento histórico de uma época e resultado socialmente produzido pela ação criadora do artista diante da realidade – abre espaço para a formulação de uma visão sociológica para condensar um olhar sobre a criação da obra de arte e do surgimento da sociedade em estado de investigação através da experiência individual do artista vivida coletivamente e cristalizada sob a aura de uma experiência trágica, a modernidade. .

NOTAS

*Camillo César da Silva Alvarenga é estudante de graduação do Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e pesquisador na Fundação Hansen Bahia (FHB).

[1] Esta nota é dedicada ao método de Elias, mais precisamente a sua sócio-análise acerca da vida de um artista para entender o social e a história em torno dela. Em *Mozart, Sociologia de um Gênio* opera-se a investigação científica sobre a égide do método biográfico em ciências sociais ainda que preservando a relação entre a personalidade do artista em face da história e do seu contexto social.

[2] Toma-se como referencial teórico para o estudo a obra *As Regras da Arte*, na qual Bourdieu explora as transformações socioeconômicas, políticas e culturais na organização social para engendrar o avatar do artista moderno e quais são os “espaços”, “habitus” e “campos” que configuram a sua ordenação epistêmica no que toca a arte sob o jugo da sociedade burguesa.

[3] Chama-se novamente atenção a esse ponto da teoria de Elias onde se funda o postulado que rege o movimento artístico moderno tanto na Europa quanto no Brasil. A vida social dos artistas como ponto de interface entre a produção do objeto artístico e seu público.

[4] Ver categoria em WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

[5] Leia-se conjunto de artistas plásticos, poetas, escritores, músico compositores que em pleno teatro Municipal (que podemos identificar como espaço de “consagração” da arte moderna segundo a teoria de Bourdieu) da então moderna e burguesa São Paulo expressaram suas inquietações num ambiente de profusão da modernização das relações sociais de produção – metrópole da cultura moderna no Brasil nas palavras de Maria Arminda. Entre os grandes nomes do modernismo nacional estão figuras como Di Cavalcanti, Anita Malfati (que trava contato com nomes como Duchamp e Górkí), Mario de Andrade e Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho (este que se envolve no modernismo português com a publicação do número 1 de Orpheu de Fernando Pessoa e Sá Carneiro), e Villa-Lobos (que entra em contato com compositores como Stravinski, Varèse e De Falla) e Guiomar Novaes (aprendiz de Debussy). Lasar Segall e Tarsila do Amaral (esta que trava contato com artistas como Léger, Cocteau, Cendrars e Giraudoux em Paris e influenciada pelo expressionismo e cubismo nascentes culmina por dar contornos permanentes à revolução estética do modernismo plástico nacional), estes dois últimos retrataram de sobre modo figuras expoentes do movimento.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ANDRADE, Mário de. **Movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século XX**. São Paulo: EDUSC, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMARGOS, Márcia. **Entre o aplauso e a vaia**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- FABRIS, A., org. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NORBERT, Elias. **Sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- NORBERT, Elias. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Walter Moreira Salles, 1983. v.2.

Recebido em 01 de novembro de 2013

Aprovado em 20 de junho de 2014