ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA

A LIBERDADE DE CRIAÇÃO E A CULTURA POPULAR

"Se pudesse escrever o que sinto não seria um artista plástico... O que escrevo é o resultado do esforço de tentar entender além do que se percebe pela sensibilidade" A. V.

O debate cultural no âmbito das artes plásticas na América Latina e particularmente no Brasil, sobre as relações existentes entre a produção plástica "oficial" ou dominante e, a produção plástica "popular" ou subordinada não é recente mas nem por isto deixa hoje de ser atual e necessário.

O descontrole no crescimento da população de baixo poder econômico e seu conseqüente desamparo social, a destruição do ecossistema, e o afunilamento do mercado laboral com a redução do poder aquisitivo do que até pouco tempo se denominava "classe média", estão dificultando o desenvolvimento dos jovens artistas e empurrando ao que já se encontra trabalhando no mercado oficial à uma restrição das investigações na linguagem plástica, pelo medo a perder o espaço e o público que se reduz dia a dia. À elitização tradicional da produção plástica dominante se somam há algum tempo condições de empobrecimento cultural. Como se isto fosse pouco, as condições sociais do país, com a degradação crescente das instituições "oficiais" (lembrar-se o desaparecimento da FUNARTE) de conservação e pesquisa cultural estão

Porto Arte, Porto Alegre, v.3, n.6, dez. 1992

permitindo a perda do registro e divulgação de uma infinidade de linguagens que se estão elaborando de forma alternativa para a satisfação da necessidade de identificação simbólica das cada vez mais numerosas classes subordinadas.

O debate sobre as relações entre a cultura oficial e a popular começa a perder o seu caráter puramente acadêmico e estético, para adquirir uma nova conotação social, que não se produz apenas pela conscientização do artista brasileiro que se reincorpora ao debate sustentado a duras penas por sociólogos e historiadores, mas é consequência das condições à que se encontra submetido e as quais deve enfrentar-se. É necessário ampliar o público que acede à obra. É urgente deselitizar a criação plástica dominante sob o risco de um estrangulamento do mercado.

Este debate, no entanto, não conduzirá a concretização dos pressupostos teóricos que aspiram a uma arte com identidade nacional, se o interesse que motiva o artista a envolver-se com a malha social e a ampliar o seu público não estiver acompanhado de uma reflexão auto-crítica. As diferenças entre as concepções artísticas das classes dominantes e subordinadas não se limitam a uma questão meramente "formal" e tampouco se eliminam com a educação forçada dos critérios dominantes de apreciação artística, mas se enraizam na própria concepção estética onde forma e conteúdo ideológico são indissociáveis das necessidades de cada conjunto social. A concepção dominante se apoia no individualismo do autor, na teoria da liberdade de criação e na originalidade como valor de apreciação. Se mantém dinamicamente ativa pela polémica interna entre a concepção filosófica e a científica. Entre a "composição da realidade" e a sua "decomposição" através da análise, do questionamento e alteração dos significados conhecidos e inclusive de sua negação. A concepção subordinada, pelo contrário se apoia na aceitação do coletivo e na manutenção dos significados (re)conhecidos ou seja, na tradição.

Apesar que o desejado fosse realizar uma análise profunda da questão, inviabilizável neste texto, uma observação superficial no entanto é suficiente para expor o problema de maneira breve, no que afeta aos artistas que se envolvem na discussão sobre a cultura popular.

Até o final da Idade Média o conceito predominante sobre o artista como criador apoiava suas raízes na Bíblia. Neste conceito Deus era comparado ao artista como forma de fazer compreensível a "obra divina da criação"¹. Com o Renascimento, o conceito se transforma e o artista passa a ser comparado à Deus. Sem dúvida que atribuir divindade ao artista implica uma

transformação no seu reconhecimento mas também produz uma alteração no seu comportamento. A partir do Renascimento o artista adquire um novo status na organização social o que implica sua inserção nas classes dominantes e a separação da produção plástica já que, uma parte desta passará a destinar-se quase que exclusivamente a satisfazer as necessidades simbólicas e os interesses das classes dominantes. Sua produção adquire uma personalidade própria, a sua, que agora produz reconhecimento. A elevação do status do produtor plástico se justifica como uma necessidade de adaptação, pois se faz necessária para que o artista comparta os valores dominantes, em outras palavras, que sejam seus valores e assim a obra adquira uma autenticidade legitimadora². A necessidade de relacionar-se satisfatoriamente com os diferentes níveis sociais obrigou, na medida em que a sociedade (a cidade) se fazia mais complexa, ao esforço do artista para liberar-se do protecionismo dominante, em benefício de uma maior liberdade de expressão. Desloca-se gradualmente esta relação para o "mercado" (então embrião do que é hoje) de forma satisfatória na verdade, para as classes dominantes, que se liberam da responsabilidade da manutenção exclusiva do artista. Este, deverá no mercado destacar-se, diferenciar-se para conquistar o reconhecimento. Mas apesar da liberdade "teórica" do mercado consumidor segue sendo majoritariamente as classes dominantes. Esta possibilidade de ser original, único em seu enfoque representativo e que se constitui em um critério de valor não é apenas opção do artista dominante, mas também é necessidade do meio consumidor. A concepção estética é um conjunto de valores ideológicos. Na dominante, a originalidade possui uma conotação "revolucionária", porque questiona a validade do institucionalizado, oferecendo uma nova representação simbólica. Esta serve basicamente aos interesses das classes dominantes em constantes conflitos pela conquista do poder hegemônico. Uma nova concepção ideológica no poder necessita uma nova representação. A originalidade deixa de representar unicamente a "visão particular", para constituir-se em concepção "coletiva", primeiro da elite de um novo poder que se constitui com a participação do artista, e posteriormente de outros segmentos da sociedade. O "individual" é a essência da ideologia dominante burguesa.

A negação por seguir participando neste conflito permanente da sociedade, produz no início deste século, a ruptura radical da produção plástica dominante, que se divide entre figuração e abstração, criando uma polêmica que se mantém de forma provinciana até hoje no Brasil. Esta ruptura não se produz de forma gratuita. Para usar as palavras de Suzi Gablik:

"Durante o período auge da modernidade, entre 1910 e 1930, a arte rompeu deliberadamente com seus laços sociais, e se retraiu para proteger

assim sua essência criadora. A 'desumanização' que experimentou a arte nas primeiras décadas deste século, foi em grande parte uma consequência da inquietude espiritual do artista frente às sociedades capitalista e totalitária" ³.

Esta teoria da "arte pela arte" conduzirá o artista nos anos 50 a um formalismo hermético e estetizante cada vez mais distante dos valores morais e espirituais do início das vanguardas. A crítica marxista se lança num ataque teórico contra esta desvinculação da arte com o social, sem conseguir no entanto encontrar uma solução ao problema. Deixa porém, a descoberto um dos grandes dilemas da arte contemporânea: o de compatibilizar duas concepções que tradicionalmente se apresentam como antagônicas. No entanto, os artistas que conscientemente negaram sua vinculação com o social, e com os valores dominantes, contrariamente ao desejado, seguiram contribuindo à manutenção e ao fortalecimento dos critérios dominantes. Quanto mais radicalmente o produtor se afasta da realidade percebida, mais original se faz pela negação dos significados simbólicos e semióticos conhecidos. Como consequência mais valor adquire para as classes dominantes como valor simbólico diferenciador de classe. Em uma sociedade cujos princípios se apoiam nos valores de uma economia de mercado, o valor de uma obra não se determina unicamente por sua capacidade de satisfação da necessidade de identificação simbólica, através do reconhecimento dos significados compartilhados coletivamente, mas também como símbolo referencial de classe. Enquanto a produção plástica mantém um vínculo com os significados conhecidos, seu significado simbólico como referencial de classe é parte de sua função, uma vez que permite que o espectador reconheça a si mesmo e a sua classe social através dos valores percebidos na obra. Na medida em que a obra se faz menos acessível, sua função simbólica se mantém, não pela presença de significados identificáveis, mas porque a ausência destes não anula sua capacidade como referencial de classe. Este processo no qual a obra passa a cumprir sua função de identificação simbólica por exclusão, se assemelha de alguma forma aos ritos iniciáticos "primitivos", garantindo o status social de aqueles que conseguem aceder à obra. Neste caso, o prazer produzido pela obra, não deriva da identificação consequente de uma interpretação, mas bem é um prazer produzido pelo status que permite o acesso à obra. São os excluídos, que com sua exclusão, produzem prazer, de forma quase exclusiva aos que podem possuir a obra. Os próprios criadores se deram conta desta problemática, e buscaram alternativas à comercialização. Surgem os movimentos "land-art", "body-art", e outras propostas estéticas que sem romper radicalmente com as instituições (galerias, museus, etc.) quase nada conseguem para reduzir a elitização da obra de arte.

A teoria do artista como livre criador no entanto se mantém intacta, sendo questionada apenas através de instâncias conceituais entre sua vinculação ou não à sociedade ou entre abstração e figuração, até assumir-se em convivência pacífica na pós-modernidade, baixo o rótulo da diversidade.

Agora bem, todo o produtor plástico necessita ser aceito pelo meio com que se relaciona e se apresenta como tal. Esta afirmação se faz em base aos referenciais⁴. Todos os produtores culturais, plásticos ou não, possuem os seus referenciais conscientes e inconscientes, aceitos pelo meio que se relaciona e deseja se relacionar. Sua função é permitir a adoção de uma pauta geral de comportamento estético e pessoal que, ao ser reconhecido pelo meio, facilite a sua aceitação e conseqüente inserção no conjunto social. Isto implica também, a necessidade (e obrigação) de satisfazer o meio. Não se deve esquecer que os referenciais aceitos pelo meio, são aceitos porque satisfazem a necessidade de identificação simbólica deste.

As relações que o indivíduo estabelece com o coletivo (seu meio social) estão sobredeterminadas pela estrutura formativa do seu EU. Para utilizar um jogo de expressões lacanianas, o IDEAL DE EU que se vai formalizando desde o ponto de vista das identificações no EU como EU IDEAL está no OUTRO. Ou seja, nas relações que o produtor plástico estabelece com o MEIO SOCIAL, este (o meio social) atua como o OUTRO. O MEIO é quem possui o IDEAL DE EU que deve se formalizar como EU IDEAL no EU do produtor plástico. O artista retira do meio os referenciais (que significam o IDEAL DE EU) para deste modo conseguir a garantia que o OUTRO (o meio) lhe quer.

A teoria da liberdade de criação do artista é relativa, uma vez que este sempre, consciente ou inconscientemente, busca satisfazer ao meio social que deseja inserir-se. É relativa, porque deve ser aceito pelo meio social, para poder "sentir-se artista". Não se trata simplesmente de poder denominar-se artista, senão que para que isto seja real, é preciso provar-lo pela sua aceitação no social. De aí que sejam verdadeiramente dramáticos os casos (que são muitos mais do que conhecemos e maioritariamente entre as classes subordinadas) de produtores plásticos que não conseguem em seu momento histórico serem reconhecidos pelo meio, uma vez que contam a história de uma rejeição social. Como evidentemente o meio ao que o artista deseja satisfazer nem sempre (poucas vezes) é o que se encontra no poder, é frequente em determinados períodos históricos a marginalização do artista como conseqüência do conflito entre os valores exigidos pelo poder através dos seus critérios de valoração

estética e os que os diferentes grupos sociais desejam que o poder aceite.

Agora, assim como o produtor plástico dominante tenta (mesmo sem desejar conscientemente) satisfazer o meio com que se relaciona produzindo uma obra "original", o produtor plástico subordinado também busca satisfazer o seu meio social. Se a produção plástica subordinada se caracteriza pela manutenção dos significados simbólicos conhecidos e pela tradição, isto no entanto não representa que as classes subordinadas não aceitem a alteração dos significados conhecidos. O que ocorre é que esta alteração se produz mediante a transgressão da ordem tradicional ou institucionalizada, em cerimônias específicas ou ritos (festas populares como o carnaval, por exemplo) porque desta forma o coletivo se encontra avisado da (e se predispõe para) alteração. Com recorda Enrique Gil Calvo: "Se começamos pelos aspectos formais ou sintáticos, analisando o que faz a gente durante as celebrações festivas, advertiremos que em efeito, a substância da festa se baseia na paradoxal, tal como notaram autores como Turner ou Leach, para quem o processo ritual se consiste fundamentalmente em duas figuras ambivalentes e contraditórias: a metamorfose de inversão, onde uma figura deixa de ser o que era para transformar-se em seu contrário, e a metamorfose de condensação, onde uma figura, sem deixar de ser o que era, chega ademais a converter-se no seu contrário" ⁵. A produção plástica subordinada é parte de um conjunto de manifestações culturais que se originam nas classes subordinadas (e que incluem a participação das classes dominantes) e por tanto está sujeita as mesmas regras e critérios gerais de criação e valorização que outras manifestações culturais subordinadas. Sua função de identificação simbólica se realiza mediante o reconhecimento dos significados e não através do uso (da obra) como objeto diferenciador. No caso das festas populares, por exemplo, as máscaras e ornamentos utilizados, possuem um significado diferenciador somente em relação a uma necessidade da própria estrutura do veículo (a festa). Não é motivo de uma diferenciação real, mas simbólica, cuja função entre outras é permitir a alteração do significado estabelecido, através da substituição da ordem real por um tempo determinado, o da duração da festa. Na cultura subordinada, a alteração dos significados originais (e a negação com a realidade) se produz em um contexto determinado através do de uma ação conhecida das classes, e por tanto se trata de um processo de identificação simbólica estabelecido pela comunidade. Isto não significa que o produtor plástico subordinado se limite simplesmente a reproduzir significados conhecidos, mas sim que está mais sujeito ao coletivo, e portanto não é livre para criar o que queira. O que acontece é que no processo de criação, o produtor plástico

subordinado está vinculado a uma "armação tradicional" que não pode romper aleatoriamente, sem perder o reconhecimento das classes subordinadas. O conteúdo pode receber um tratamento variado, que atribua maior ou menor importância ao seu significado, mas este deve permanecer dentro de um limite dos possíveis significados conhecidos. A alteração de suas características a um ponto que não pudessem ser "percebidos", alteraria radicalmente a relação obra-espectador, que ao contrário do que ocorre com parte da produção plástica dominante que é mais analítica e subjetiva, é mais objetiva e direta. A divisão na criação dominante é resultado das diferenças entre as concepções que se apoiam umas no universalismo do pensamento filosófico e outras na cientificidade característica do pensamento positivo moderno. Se este "debate plástico" não se dá na produção plástica subordinada, é porque não se dá nas classes subordinadas.

A história da arte brasileira esta marcada pela adoção de posturas estéticas exteriores a realidade do nosso país, desde a vinda da Missão Artística Francesa. Se bem o debate pela criação de uma arte com identidade nacional foi constante no último século, a postura do artista de "elite" não variou. Segue acreditando na sua completa independência de criação; adotando modelos exteriores com frequência sem uma adaptação à própria realidade local e buscando criar uma arte brasileira. Tudo isto até pouco tempo fez, acariciado em maior ou menor grau pelo Estado e pelas classes dominantes.

A manutenção da crença de sua absoluta liberdade de criação, por parte do artista plástico dominante, dificulta sua aproximação do conjunto majoritário da sociedade, porque esta concepção não coordena o processo de criação da cultura popular. Na concepção do artista dominante, o coletivo deve subordinar-se a criação individual. O individualismo é o valor dominante da cultura dominante. Na concepção do artista "popular" a criação individual está subordinada a aceitação do coletivo.

O momento sócio-econômico do país, talvez impulse o artista dominante a uma maior aproximação com seus "colegas populares" e com as classes subordinadas, mas se a ação estiver motivada por interesses econômicos com a manutenção de seus privilégios de "artista", ou sustentada pela sua tradicional postura antropocêntrica, o debate não produzirá mais que uma farta bibliografia demagógica.

O processo de construção de uma arte brasileira, com identidade própria, passa inevitavelmente pelo reconhecimento em condições de igualdade da importância da cultura subordinada e de suas obras plásticas. É um

processo muito mais amplo e complexo do que o que circunscreve o debate artístico. Implica um debate nacional sobre as desigualdades no país, e a busca conjunta de soluções, que honestamente sejam o resultado da crítica consciente de determinados valores dominantes e do reconhecimento da importância de determinados valores subordinados bem como, que entendam e respeitem as diferenças culturais da nossa sociedade. A "arte brasileira" jamais poderá ser um "estilo" porque isto pressupõe a adoção de uma visão comum. O Brasil é um país de extrema complexidade cultural. Uma arte brasileira deve constituir-se antes de tudo na diversidade, mas esta deve ser assumida sem complexos e não pode constituir-se a partir de pré-conceitos. Buscar simplesmente a promoção e conservação da cultura popular como valor nacional e não querer reconhecer o caráter conservador de muitos valores subordinados é tão incoerente quanto aceitar passiva e acriticamente a imposição de modelos e valores estrangeiros, uma vez que nenhuma das posturas contribui a construção de uma sociedade mais equilibrada que é, o requisito elementar para o desenvolvimento de uma arte com identidade nacional. Mas, buscar um estilo a partir da utilização de elementos da linguagem plástica popular é o mesmo que buscar fazer uma arte para o povo, é populismo demagógico. O que não é o mesmo, é utilizar elementos do vocabulário popular porque estes fazem parte da sua linguagem simbólica. As diferenças entre as concepções estéticas das produções plásticas subordinadas e dominantes são as consequências das diferenças de condições vividas pelas classes subordinadas e dominantes. São consequências das diferentes relações que estabelecem os artistas dominantes e subordinados no seu meio social e com o seu público. Ambas satisfazem diferentes formas de identificação simbólica.

O artista não deve buscar fazer uma arte brasileira. Ele já faz. O que deve é lutar para que diminuam as desigualdades e discriminações sociais e culturais, porque assim se criam as condições para que a diversidade artística seja o reflexo de uma cultura menos contraditória ainda que diversificada. É a atitude do artista "institucionalizado" para com o coletivo (a sociedade) que deve mudar, e não a sua obra. Esta será consequência de sua nova relação no - e com - o social. Isto não significa que o artista deve subordinar-se ao coletivo, pois como intelectual deve preservar sua capacidade crítica, porém deve ser mais participativo nos processos sociais. Mais atento às necessidades simbólicas do conjunto social que as suas próprias ou as de uma pequena elite. Deve combater seu próprio oportunismo, seu egocentrismo, seu paternalismo e sua demagogia nacionalista.

Esta é a contribuição (e não solução) que o artista do país pode buscar ao seu problema e dar à arte brasileira, e a sua aproximação ao produtor plástico subordinado é fundamental para que este processo inicie, sempre e quanto não trate de impor sua atitude e seus valores.

NOTAS:

1. Sobre esta questão Otto Kruz e Ernest Kris possuem um interessante livro: "La leyenda del artista", Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
2. Arnold Hauser desenvolve este tema no Vol. I da sua História Social da literatura e da Arte.
3. Gablik, Suzi ¿Ha muerto el arte moderno?, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987, p. 21.
4. Vargas Sant'Anna, António Carlos - Producción plástica subordinada e ideologia dominante, Tese doutoral defendida na Universidad Complutense de Madrid, España, 1992. - A Teoria dos referenciais plásticos junto ao mito do artista são dois conceitos desenvolvidos na tese, cujo objetivo é explicar o processo de identificação simbólica, através da formulação de uma análise hermenéutica com características específicas para as artes plásticas. Sobre os referenciais se recomenda a leitura do conceito de inconsciente de Lacan e sobre mito a obra de Gilbert Durand.
5. Gil Calvo, Enrique - Estado de Festa, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 62.

ANTONIO CARLOS VARGAS SANT'ANNA - Doutor em Pintura pela Universidade Complutense de Madrid; Professor da Universidade de Santa Catarina, PR.