



# Modernismo e tradição na busca da autonomia das artes e do design no Brasil

MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ

UTFPR – pqueluz@gmail.com

Graduação em História pela UFPR(1985), graduação em Educação Artística pela UFPR(1989), mestrado em História pela UFPR (1996) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002).

IVAN ALEXANDER MIZANZUK

UniBrasil – ivancoxa@gmail.com

Graduação em Design Gráfico pela PUCPR (2007), Mestrado em Ciências da Religião pela PUCSP (2009) e Doutor em Tecnologia pela UTFPR (2015).

## Resumo

O presente artigo busca apontar possíveis relações de diferenciação entre o design modernista surgido na Europa na primeira metade do século XX, explorando seu diálogo com as artes visuais do período, e a introdução do modelo modernista de design no Brasil, surgido no início do século XX e disseminado através da formação de instituições de ensino como o IAC-SP (década de 1950) e a ESDI-RJ (década de 1960). Partimos de Bourdieu em sua consideração sobre a consolidação da prática artística europeia como Campo e, em seguida, questionaremos se tal noção se aplicaria ao Brasil, considerando as perspectivas de Renato Ortiz. Ao final, buscaremos demonstrar que o próprio cenário artístico brasileiro carece de maior autonomia para ser identificado como espaço autônomo de produção, o que, por consequência, gera conflitos específicos na prática do design brasileiro, tendo em vista que sua institucionalização se deu por meio de uma influência direta de escolas de design europeias (Bauhaus, HfG Ulm) que se viam como continuções dos debates modernistas acerca das práticas artísticas.

**Palavras-chave:** Campo, Arte, Design, Autonomia, Bourdieu.

## Abstract

This paper aims to point out some possible differential relations between the modernist design since its appearance in the first half of the 20th Century in Europe, exploring its dialogue with the visual arts from that time, and the introduction of the modernist design model in Brazil, which appeared also in the 20th century and spread through the formation of educational institutes such as IAC-SP (during the 1950s) and ESDI-RJ (in the 1960s). We start by using the works of Renato Ortiz in his considerations about the establishment of the european artistic practice as a Field and, soon after, we question if such concept is applicable in Brazil. By the end of the work, we will try to demonstrate that the very artistic scenario in Brazil lacks a greater autonomy to be identified as an autonomous space of production, which, by consequence, generate some specific conflicts in the practice of Brazilian design, bearing in mind that its institutionalization made its way through direct influence of the european design schools (Bauhaus, HfG Ulm) that saw themselves as developments of the modernist debates around the artistic practice.

**Keywords:** Field, Art, Design, Autonomy, Bourdieu.

Artigo recebido em 01 de outubro de 2015

Aprovado em 01 de dezembro de 2015

De acordo com Villas-Boas (2003), o design difere da Arte por conta de uma falta de autonomia criativa. Como diz o autor, quando se refere sobre a possibilidade de uma produção de design ser considerada arte:

Seu modo operatório pode ser verificado, por exemplo, em processos muito frequentes de conversão de produções utilitárias “espontâneas” das classes populares em *arte*, unicamente pela lógica interna deste campo. Deslocadas para o âmbito de outro campo – qual seja, o da arte –, tais expressões culturais são então desistorizadas pela hierarquização interna, que exerce seu poder de homogeneizá-las por meio de uma categoria ampla o suficiente para tal e assim anular suas singularidades – singularidades estas que, justamente, *localizam* historicamente tais expressões. O primeiro ponto que a invalida, portanto, é sua abrangência. (VILLAS-BOAS, 2003, p.5)

Essa autonomia de que os agentes do meio artístico possuem seria, de acordo com Villas-Boas, inexistente na prática do design, graças às particularidades de seu meio de produção. Para chegar a tais conclusões, o autor apoia-se nos trabalhos do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), cujas noções de “Campo” como “espaço de produção autônoma” são bastante frequentes no debate. Tal autonomia, de acordo este, teria se dado graças ao processo histórico de ruptura com os meios tradicionais de produção artística.

Contudo, como verificamos em vasta bibliografia sobre a história do design<sup>1</sup>, o surgimento das primeiras escolas de design (por exemplo, Bauhaus e HfG Ulm – esta última de grande influência na formação da Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, em 1963) se dá por um intenso diálogo entre as ideias artísticas modernas e novas práticas industriais da transição do século XIX para o XX. Sendo assim, buscaremos entender como se dá o processo de formação de Campo artístico autônomo, nos dizeres de Bourdieu, e quais diferenças possíveis existiriam para o cenário brasileiro, buscando problematizar a falta de autonomia declarada por Villas-Boas acerca da prática do design no Brasil.

## **1. A arte europeia do século XIX em diante e a formação da noção de Campo para Bourdieu**

---

<sup>1</sup> Para citarmos apenas alguns: ARGAN (2010), CARDOSO (2011) e MEGGS (2012).

Como aponta Bourdieu (1996), é no século XIX que o mundo artístico<sup>2</sup> conseguiria uma autonomia relativa acerca dos seus próprios meios de produção e expressão, desvencilhando-se, aparentemente, assim de exigências externas como a política, a ciência ou os padrões. A esta autonomia relativa, Bourdieu utiliza-se do conceito de “campo” que, de acordo com o próprio, pode ser explicado brevemente da seguinte maneira:

Digo que para compreender uma produção cultural (literatura, ciência etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. O que chamo de “erro de curto-circuito”, erro que consiste em relacionar uma obra musical ou um poema simbolista com as greves de Fourmies ou as manifestações de Anzime, como fazem certos historiadores da arte ou da literatura. Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo de *campo literário, artístico, jurídico* ou *científico*, isto é, o universo no qual são inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas.

A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. [...] uma das grandes questões que surgirão a propósito dos campos (ou dos subcampos) científicos será precisamente acerca do grau de autonomia que eles usufruem. Uma das diferenças relativamente simples, mas nem sempre fácil de medir, de quantificar, entre os diferentes campos científicos, isso que se chamam as disciplinas, estará, de fato, em seu grau de autonomia. (BOURDIEU, 2003, p. 20-21)

Ao referir-se ao século XIX como o momento histórico em que a arte europeia conseguirá tal relativa autonomia, Bourdieu considera como exemplo o caso dos artistas impressionistas, rejeitados pela academia francesa, mas que conquistam seu espaço de produção e reconhecimento através de agentes externos aos espaços artísticos convencionais e de seus pares artísticos. Sendo “expulsos” dos museus e galerias de prestígio, pintores como Manet e Monet, além de escritores como Flaubert e Baudelaire, inaugurariam o período que seria chamado de “Arte Moderna”, realizando o que o

---

<sup>2</sup> A maior parte das argumentações desta seção dedica-se a uma análise geral das artes plásticas, com maior ênfase na pintura – área mais próxima do design gráfico, que é nosso maior interesse. Quando for o caso de utilizarmos o exemplo de outra forma de atuação artística (literatura, por exemplo) deixaremos tal distinção exposta.

historiador Peter Gay refere-se como um ato de heresia contra a tradição (2009), composto principalmente pelas vanguardas artísticas, tais como o Impressionismo, Expressionismo, Surrealismo, Dadaísmo, entre outras. Tal atitude de quebra de costumes é afirmada também por Argan:

O ponto de fratura na tradição artística é representado pelo impressionismo: o movimento moderno da arte europeia começa quando se percebe que o impressionismo mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades da operação artística.

[...]

Reivindicando para o artista a tarefa de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independente e até em oposição a toda noção convencional de estrutura do espaço e de forma dos objetos, o impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo da existência: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, alcançando um estado de liberdade total pela renúncia a toda noção habitual e proporcionando o exemplo do que deveria ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real. Um exame e um aprofundamento das possibilidades do homem moderno, ou do homem definido exclusivamente pela autenticidade de suas experiências, deviam necessariamente mover em duas direções: tentar estabelecer qual poderia ser a figura e eventualmente a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação ou fenômeno; e definir o sentido e eventualmente a finalidade de uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência, contexto de sensações. Uma arte que se desenvolva nessas duas direções é intrinsecamente moderna porque implica a renúncia a todo princípio de autoridade, seja ele imagem revelada e eterna da criação, seja norma estética geral, ou tradição histórica de valores; inclusive por isso, a arte desse período, a arte moderna, prescinde de toda tradição nacional e se define não como arte ou beleza universais, mas como a arte de uma sociedade histórica que busca superar as fronteiras tradicionais entre nacionalidades e se tornar internacional ou europeia. (ARGAN, 2010, p. 426-427)

Ainda sobre a questão acerca da autonomia da arte, o historiador Charles Harrison busca localizar de maneira mais precisa esta condição, sendo que “nas ciências, um processo ou desenvolvimento autônomo é aquele que pode ser estudado isoladamente, baseado no fato de que conforma um conjunto de leis próprio dele” (HARRISON, 1998, p. 218). Partindo de tal noção, Harrison propõe três características que seriam necessárias para que tal cenário de autonomia ocorra:

- *Autonomia enquanto experiência estética*, sendo esta uma atuação formal que demonstre uma certa liberdade de expressão da subjetividade tanto do

sujeito criador (o artista) quanto do sujeito que aprecia a obra, independente das pressões sociais que os cercam, aproximando-se do conceito de *contemplação desinteressada* de Kant;

- *Autonomia enquanto forma artística*, sendo esta uma atitude de análise que vê a sintaxe da obra artística por si só, estudando seus elementos de forma independente àquela da biografia de seu criador ou dos apreciadores de seu tempo, emprestando ao objeto artístico uma certa independência de linguagem;

[...]considerando uma pintura como exemplo, a autonomia da organização interna do espaço pictórico independeria de sua capacidade de evocação e referência, uma vez que o *estético* estaria contido na coerência dos valores formais de uma obra de arte e não na sua capacidade de correspondência, com a aparência das coisas do mundo, bem como tampouco na capacidade de apreciação e experiência. [...] Segundo essa premissa, a arte teria uma sintaxe específica, ou seja, seria detentora de uma *linguagem* autônoma. (FREITAS, 2005, p.118)

- *Autonomia enquanto condição de produção da arte*, sendo esta uma determinação de que, apesar do artista estar condicionado ao seu contexto social, econômico e político, tais questões configuram-se como fatores de contingência, ao passo que as preocupações acerca do teor da sua obra partem, num primeiro momento, de suas próprias inquietações e desejos. Ou seja, não há um agente externo encomendando sua produção, ela partindo primeiramente de um impulso pessoal e, somente depois, tornando-se mercadoria.

A possibilidade dos artistas passarem a poder expressar-se independente de correntes tradicionais estabelecidas, criando até aquilo que alguns críticos de arte poderiam chamar de um “fetiche da auto-expressão”, intencionando-se como algo ahistórico ou pelo menos desconectado de uma tradição existente (SANT’ANNA, 2003), geraria, de acordo com Bourdieu, a autonomia do próprio campo artístico. Em outras palavras, o artista passa a buscar o reconhecimento de seus pares (críticos, *marchands*, curadores, professores, enfim, todos os agentes sociais envolvidos no campo), sendo assim relativamente livres das pressões ideológicas existentes em outros campos periféricos, como a religião, a política,

legislações e demandas de um mercado externo ao próprio meio. Sendo reconhecido no campo artístico, a produção do indivíduo passa a ser reconhecida como arte, e isso bastaria.

É necessário apontarmos que, em dado momento, a própria rebeldia modernista será, no decorrer do século XX, incorporada no *status quo* artístico, passando a conviver nas academias e galerias ao lado das tradições estabelecidas. Bourdieu, no caso, argumenta que a autonomia do campo é gerada justamente por causa deste movimento de agregação, revelando que a característica do próprio é a possibilidade de um debate acerca de uma certa ortodoxia versus heresias que surgem esporadicamente. Apesar disso, cabe aqui questionarmos essa suposta autonomia do campo. Como nos aponta Affonso Romano de Sant'Anna:

Ocorreu, por outro lado, um outro fenômeno acoplado ao trauma daquela rejeição histórica. Os artistas, que por suas propostas perturbadoras e revolucionárias àquela época, enfrentavam o gosto oficial e no princípio foram malsinados e marginalizados, passaram, numa reversão da expectativa, não só a serem canonizados, mas a fazer parte da “modernidade” triunfalista.

Portanto, da recusa inicial desses artistas à sua posterior celebração estabeleceu-se um ritual sociestético de entronização. Algo que pode ser melhor explicado pela sociologia e antropologia. E da mudança de parâmetros estéticos, que sempre foi um processo renovador da própria história da arte, passou-se a parâmetro nenhum, tanto para a elaboração quanto para o julgamento de uma “obra artística”. Não se trata do já estudado fenômeno da “perda da aura” artística, mas sim de algo que se poderia denominar de reinvenção de uma outra “aura”, resultante tão-somente do marketing e do mercado de galerias, de museus, de bienais e exposições congêneres. Uma “aura” instituída por uma espécie de seite que faz da recusa de um pacto com o público a sua autopropulsão. (SANT'ANNA, 2003, p.18)

Podemos argumentar então que, apesar da suposta autonomia produtiva, o campo artístico mostra-se também refém de modismos que ditam as produções de seus agentes diversos – tendências essas determinadas por uma relação entre três agentes principais: os *marchands*, os artistas e os críticos (CAUQUELIN, 2005). No caso do primeiro, é possível percebê-lo como um agente publicitário, cuja missão é tornar determinado artista conhecido e comentado, incitando um público consumidor a procurá-lo. É o agente intermediário que liga o artista (produtor) ao crítico que o promoverá publicamente.

Da mesma forma que, no plano da economia, o intermediário *marchand*-publicitário torna-se motor da produção e do consumo, o crítico de arte realiza no domínio da arte o trabalho de “projeto”, novo na tradição

crítica. Seu objetivo visa ao futuro, desenvolve as possibilidades ainda latentes do grupo que defende, concedendo-lhe um futuro pictórico.

[...]

O crítico influenciando o *marchand* em suas escolhas, publicando em revistas nas quais se aproximam escritores e poetas, alimenta uma “vanguarda” decididamente orientada na direção do moderno. É por intermédio de pequenos grupos, os quais unem amizades e as desavenças, que se formam esses postos avançados da arte. Os pintores que recebem seus elogios são em geral também amigos – estiveram juntos na Academia de Belas-Artes, expuseram juntos, têm ateliês próximos, possuem obras de um ou de outro. Reúnem-se com frequência. Criticam-se, imitam-se ou se distinguem.

[...]

O crítico de vanguarda está lá para cimentar os grupos, para teorizar seus conflitos, para lutar contra os conservadores e para convencer o público. (CAUQUELIN, 2005, p. 43-44)

Desenha-se, assim, um sistema de produção bem definido, no qual temos em uma ponta o artista-produtor e, na outra extremidade, os consumidores finais, sendo estes personagens mediados pela relação crítico-*marchand*, tendo como palco as galerias e museus. Contudo, o consumidor final do período modernista mostra-se cada vez mais difícil de ser compreendido, dividindo-se ora entre colecionadores de grande porte, cuja coleção acaba sendo posteriormente doada a alguma instituição cultural, ora entre diletantes investidores, que enxergam na obra artística a possibilidade da sua valorização e, portanto, lucro. Muitas vezes, de acordo com Cauquelin (2005), é possível perceber que artistas próximos tornam-se diletantes de seus colegas produtores, um consumindo a obra do outro, fechando-se em um círculo próprio. De acordo com a autora, além desses dois tipos de consumidores, há também de ser citado o público que consome com o olhar, visitantes de museus e afins, que buscam saciar-se através da experiência direta com a obra, mesmo que através de vitrines.

Contudo, como aponta Cauquelin, esse terceiro grupo “diminui proporcionalmente ao aumento do poder dos intermediários [*marchands* e críticos] (2005, p.51), sendo possível, por um lado, notar um fechamento do campo artístico em si mesmo (os seus agentes consumindo a produção de outros agentes ininterruptamente), contrastando de forma notória com a efervescência de público que as exposições de vanguardas do início do século XX causavam no mundo artístico.

A disseminação, a explosão em múltiplas galerias e a abundância de manifestações desencorajam em vez de aumentar o público. Ele se desinteressa das vanguardas e continua a se fixar nos valores da arte –

moderna, decerto – representados para ele pelos impressionistas.  
(CAUQUELIN, 2005, p.51)

Desta forma, o circuito artístico fecha-se em si mesmo e, devido ao desinteresse de um grande público na sua aparente falta de horizontes para julgamentos de valores estéticos (dada a complexidade do fenômeno desencadeado pelas vanguardas modernistas), parece deslocar-se de um estado de autonomia para um quadro no qual interesses mercadológicos surgem, dando espaço para especulações baseadas no potencial lucrativo de obras e a busca por novos investidores. Logo, segundo a autora, o mundo artístico mostra-se, atualmente, como um ambiente de puro *consumo*, antes mesmo de um ambiente propício à expressão do artista atuante.

Sendo assim, dada a instabilidade do campo artístico atual, é possível notarmos certas fissuras na defesa de Bourdieu acerca da suposta autonomia deste cenário. A economia em torno do ambiente artístico demonstra-se cada vez mais dependente dos meios de comunicação, entendendo-os como agentes do conceito de “espetáculo” de Debord (1997), ou ainda de instituições de financiamento cultural, como editais públicos e programas de financiamento cultural por parte da iniciativa privada.

Torna-se importante problematizar a questão da suposta autonomia de produção artística nos termos de Bourdieu e uma certa desconfiança de tal liberdade criativa pelo contraste com as dependências econômicas e políticas na produção artística. Sem dúvida, os artistas gozam de uma alguma autonomia criativa – desde que seu teor criativo agrade seus potenciais consumidores. Ou seja, dependem dos interesses de financiadores que os permitam continuar produzindo. Mais: dependem também de um sistema de signos (permeado por interesses econômicos, políticos e midiáticos) que os permitam serem conhecidos, o que torna suas obras assim também conhecidas e desejadas – do contrário, tornam-se incapazes de produzir (ou, fora do “jogo”, caem no ostracismo).

Bourdieu aponta então acerca da autonomia do mundo artístico, o que o configuraria como um Campo, defendendo que o *mercado* da Arte seria um que possui sua própria agenda e lógica semântica, seu próprio jogo de signos que se autorregulam. Contudo, se tal análise do cenário artístico europeu da virada do século XIX para o XX pode ser questionada, no Brasil veremos que a suposta autonomia do campo artístico é ainda mais difícil de ser apanhada, como procuraremos demonstrar em seguida.



## 2. Questionamentos pontuais na relação arte e design no Brasil

Uma questão que deve ser posta em questão nas análises da Bourdieu acerca do ambiente artístico como um campo autônomo (seja ele total ou relativo) é que ele parte do contexto sócio-histórico europeu. Cabe então investigarmos como tal suposta autonomia se apresenta no Brasil, que será o cenário de nossa pesquisa, possibilitando-nos, em seguida, a nos aprofundarmos acerca da forma como os discursos acerca do design gráfico de Wollner passarão a se desenvolver.

Em seu livro “A Moderna Tradição Brasileira” (1991), Renato Ortiz buscava compreender o impacto do capitalismo tardio na produção artística brasileira, especialmente a partir da década de 20 até a década de 70. O título já traz em si a aparente contradição acerca da introdução do pensamento modernista europeu no Brasil: sendo um país que passara a maior parte de sua história como colônia totalmente dependente de Portugal, aliado ao fato de ter obtido sua soberania apenas em 1822, não houve, segundo o autor, tempo hábil para a consolidação de qualquer tipo de tradição de costumes mais relevantes, especialmente se comparamos com o cenário europeu<sup>3</sup>. Sendo assim, o Modernismo europeu, que se via como uma atitude de recusa às tradições vigentes, encontrou no Brasil um campo fértil para, ele mesmo, tornar-se a própria tradição em vigor nos anos que se seguiram à década de 1920.

O cenário brasileiro seria completamente diferente do europeu por uma série de motivos, sendo o mais evidente o fato de que, tendo em vista o pouco acesso que os meios de reprodução no país ofereciam à população, e esta, por sua vez, mostrava-se destituída de referenciais calcados em vínculos mais sólidos para um desfrutar artístico de maior proximidade ao quadro europeu, os artistas brasileiros da primeira metade do século XX teriam encontrado severas dificuldades para manterem-se economicamente, tendo em vista que não existia ainda um público consumidor formado. Utilizando-se novamente do icônico cenário literário do período, Ortiz aponta que seriam justamente os veículos de comunicação de massa, tão criticados na Europa pelos frankfurtianos Adorno e Horkheimer, que se tornariam os locais de trabalho dos artistas brasileiros:

---

<sup>3</sup> Ortiz (1991), ao que nos parece, realiza sua análise de consolidação de tradições culturais a partir de um viés epistemológico de matriz europeia, já parece não enxergar (ou não encara como determinante) o processo de apagamento e esquecimento de culturas indígenas e negras no Brasil, por exemplo.

O caso da literatura é exemplar. Antônio Cândido considera que desde o século anterior [XIX] ela encerra dentro de si dois outros discursos, o político e o do estudo da sociedade; nesse sentido ela se constitui no fenômeno central da vida do espírito, condensando filosofia e ciências humanas. Uma ruptura se anuncia com *Os Sertões* [1902], de Euclides da Cunha, texto que busca romper o círculo entre literatura e investigação científica. Com o Modernismo, porém, há um reajuste às condições sociais ideológicas anteriores; por isso, Antônio Cândido descreve os anos 20 e 30 como um período no qual se assiste a um grande esforço para se construir uma literatura universalmente válida, mas que se caracteriza sobretudo pela “harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais”. É, portanto, somente na década de 40 que a literatura se emancipa das ciências sociais e da ideologia. Nesse ponto ocorre um distanciamento entre a preocupação estética e a preocupação político-social, a atividade literária deixa de se constituir como sincrética, a “literatura volta-se para si mesma, *especificando-se assumindo configuração propriamente estética*”. Se nos remetermos à análise de Sartre, vemos que as mudanças estruturais para as quais ele apontava somente se concretizam tardiamente entre nós, a literatura se definindo mais pela superposição de funções do que pela autonomia. Uma decorrência desse processo cumulativo de funções é a fraca especialização dos setores de produção cultural. Nelson Werneck Sodré chama a atenção para o fato de que até a década de 20 *literatura e jornalismo se confundiam*, a ponto de os diários serem escritos com uma “linguagem empolada”, inadequada para a veiculação de notícias. (ORTIZ 1991, p.26 – grifos nossos)

No trecho citado acima, ao entendermos o meio editorial como um de comunicação de massa, notamos que o processo de reflexão sobre a própria experiência literária ocorre de modo diferente em terras brasileiras, ganhando maior liberdade e, principalmente, ressonância (ainda bastante restrita, longe dos ideais enunciados por Bourdieu a respeito do cenário europeu) para suas experimentações estéticas somente na década de 40<sup>4</sup> – e, mesmo a partir deste período, não cessam os casos de autores notórios que possuem, como fonte de renda principal, empregos em jornais, televisão, rádio etc. Mais: será através dos meios de comunicação de massa, cada vez mais populares neste período, que autores divulgarão suas obras, buscando de alguma forma o acolhimento da população brasileira interessada e letrada (que, como agora sabemos, era uma minoria). Ortiz complementa que:

<sup>4</sup>Cabe aqui a menção que será próximo a este período que o Concretismo, movimento literário de São Paulo, entrará em ebulição produtiva, revelando nomes como Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos, entre outros. Alexandre Wollner terá contato com este movimento e poderá realizar algumas de suas primeiras experimentações visuais de caráter modernista.

Entre nós [brasileiros] as contradições entre uma cultura artística e outra de mercado não se manifestam de forma antagônica. Vimos como a literatura se difunde e se legitima através da imprensa. [...] Esta característica da situação brasileira, um trânsito entre esferas regidas por lógicas diferentes, possui, ao meu ver uma dupla consequência. Uma é, sem dúvida, positiva: ela abre um espaço de criação que em alguns períodos será aproveitado por determinados grupos culturais. Outra, de caráter mais restritivo, pois *os intelectuais passam a atuar dentro da dependência da lógica comercial*, e por fazer parte do sistema empresarial, *têm dificuldade em construir uma visão crítica em relação ao tipo de cultura que produzem*. (ORTIZ, 1991, p.29 – grifos nossos).

Na esteira da análise proposta por Ortiz, Carlos Zílio aponta-nos que, ao contrário dos artistas impressionistas europeus que, ainda no século XIX, optaram por uma recusa das instituições tradicionais artísticas para que pudessem realizar suas obras, buscando assim reconhecimento em outras esferas “menos nobres” como os cabarés e novos públicos consumidores (ou seja, o cerne de toda a justificativa de Bourdieu para a questão da formalização da Arte como um “campo”), os artistas brasileiros da década de 30, que trabalhavam em prol de uma consolidação do modernismo no país, realizaram o caminho inverso: almejaram o reforço dos laços institucionais.

[...] na arte moderna brasileira, a tática escolhida foi oposta à atitude dos impressionistas, tendo os artistas brasileiros preferido renovar as velhas instituições culturais governamentais, tentando conquistá-las por dentro. Isso mostra, sobretudo, o poder do Estado no Brasil como veiculador ideológico, colocando-se de tal maneira presente, a ponto de parecer impossível qualquer opção fora dele. Se, para a arte moderna, essa convivência oficial possibilitou sua afirmação definitiva e uma divulgação mais ampla, para o governo a recompensa, além do prestígio oriundo da ‘magnanimidade’ do mecenato, foi a conquista de uma imagem dinâmica e modernizadora. Imagem não radical, é claro, pois ao mesmo tempo os acadêmicos eram amparados. (ZÍLIO, 1982, p. 57-58)

Desta forma, o modernismo brasileiro dos anos 1930 caracterizava-se não como um ato de recusa radical à tradição, como fora o caso europeu em muitas situações, mas sim, caminharia ao lado de uma tradição oriunda das academias do velho continente, que percorriam as poucas galerias e academias de artes existentes no país. Houve conflitos ideológicos, mas eles mostraram-se bem mais suaves do que o que ocorrera na Europa décadas antes. Como aponta-nos Freitas:

Quando o modernismo brasileiro estabeleceu enfim um espaço seu, não ocorreu o desmonte público da academia; ao contrário ambos dividiram a cena cultural, muitas vezes com rixas homéricas, como aquela da feroz

reação dos conservadores quando souberam que o novo diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, Lúcio Costa, havia convidado alguns modernistas para a composição do júri do Salão Nacional de Belas-Artes. O resultado do quiproquó, como se sabe, foi em início dos anos 1940, na divisão do Salão em duas seções, uma acadêmica e outra moderna, algo inconcebível numa história européia, sobretudo francesa, da arte moderna. (FREITAS 2005, p.123)

Suas estratégias de aparelhamento à máquina estatal e aos órgãos artísticos oficiais caracterizariam então uma busca por legitimidade que não queria exatamente revisar os “velhos caminhos”, mas, aliados às novas preocupações acerca das discussões da formação de uma “identidade nacional<sup>5</sup>”, encontrariam campo fértil para atuação e experimentação – contudo, sempre dependentes de financiadores externos ao “campo” artístico.

Foi neste cenário que surgiram espaços institucionais que funcionaram como locais de legitimação para artistas plásticos: o MASP, em 1947; o Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948; e a I Bienal em 1951 – “tudo em paralelo histórico com outros amplos marcos da cultura de massa” (FREITAS, 2005, p.126)<sup>6</sup>. Foi também neste período que surgiram os grupos Concretistas de São Paulo, realizando uma série de experimentações acerca da relação entre a palavra e a forma, propagando muitas aproximações conceituais entre arte e indústria, no quesito de representação visual formalista, e que contaram com a atuação de muitos artistas que, mais tarde, se consolidaram como designers gráficos de matriz modernista em terras brasileiras – entre eles, Alexandre Wollner. Para estes concretistas atuantes do período, o debate acerca da arte figurativa versus abstrata ganhou novas condições, diferentes daqueles artistas europeus abstratos citados anteriormente, ou ainda dos russos Construtivistas. No Brasil, o debate acerca da plástica artística proposta

---

<sup>5</sup> “Mário de Andrade (Macunaíma), Oswald de Andrade (Pau-Brasil e Antropofagia), Gilberto Freire (Casa Grande e Senzala), Tarsila do Amaral (Abaporu), Di Cavalcanti, Grupo Anta, Villa Lobos, Plínio Salgado, são alguns índices extremamente significativos de uma problemática de época que não deixou nenhuma das esferas culturais brasileiras incólume.” (FREITAS, 2005, p.124)

<sup>6</sup> Baseando-se em ORTIZ (1991), Arthur Freitas cita alguns exemplos: “Vera Cruz (1949), televisão em São Paulo (1950) e no Rio de Janeiro (1951), Teatro Brasileiro de Comédia (1948), introdução do LP (1948), I Encontro dos Empresários do Livro (1948), fixação de normas-padrão para o funcionamento das agências de publicidade (1949), Editora Abril (1950), Cásper Líbero, primeira escola de propaganda do país (1951), aumento da publicidade permitida no rádio de 10% para 20% da programação diária (1952) etc.” (FREITAS, 2005, p.126).

por tais atores sociais foi representativo do momento socioeconômico e político pelo qual o país passava, especialmente na década de 1950 :

Para os concretos, o desenvolvimento econômico nacional não podia contar com uma representação artística retrógrada como a figurativa. Entretanto, apesar da produção concretista ser irrefutavelmente não-figurativa, repare-se que o ponto de discórdia em relação aos “figurativos” não residia numa eventual defesa de uma “arte pela arte” desligada da sociedade brasileira; pelo contrário, como se sabe, a vanguarda concreta (grupos Ruptura, Frente, Noigandres) buscava a estetização do ambiente através da produção, da ligação com a indústria, com o design, com as artes aplicadas e, em especial, com o urbanismo e a arquitetura. (FREITAS, 2005, p.127)

A princípio, são estes os pontos preliminares necessários para entendermos uma face do desenvolvimento da arte moderna no Brasil e, por consequência, o momento em que o design gráfico moderno também passa a dar seus primeiros passos. Cabe a citação de que, nas décadas seguintes, de 1960 e 1970, com os militares no poder, veremos um maior controle estatal sob as formas de atuação artística, restringindo ainda mais a produção de artistas pelo país todo.

Após o período militar, a dependência dos artistas às instituições oficiais não cessam, mas mudam de figura: há maior liberdade para criação, contudo, há uma forte dependência por parte de instituições fomentadoras, caracterizando o que Freitas chama de “mecenato moderno” de fortes tendências neoliberais, já que hoje nota-se uma diminuição do Estado na participação e fomento de projetos artísticos, ao passo que tal papel é assumido por parte de iniciativas privadas que visam isenção de impostos e estratégias de marketing.

Se aceitarmos, como Bourdieu, que o mecenato público constitui parcela fundamental para a constituição de um certo espaço de liberdade democrática de expressão de artistas e intelectuais, via universidade, museus ou outras instituições culturais, veremos que a situação neoliberal em geral comporta cenas de uma política cultural não muito esperançosa. (FREITAS, 2005, p.131)

Por que “não muito esperançosa”? Porque, se por um lado, com o apoio do Estado o artista possui alguma pressão ideológica acerca do tipo de prática que poderá ter financiada, esta ainda é moderada quando comparada com os interesses do capital privado. Afinal, a produção artística passa a tornar-se “bandeira” da postura ideológica de uma

empresa, relegando o artista e o produtor cultural à condição de um empregado, um porta-voz que deve transparecer os valores pregados (ao menos no campo institucional) pela própria empresa. Desta maneira, a autonomia crítica do artista torna-se *drasticamente limitada*.

Sendo assim, podemos concluir que as considerações de Bourdieu sobre a constituição do campo artístico, no quesito de autonomia produtiva, pode funcionar para o cenário da arte moderna europeia de uma maneira muito específica e dentro de certas condições sociais, econômicas e políticas. Contudo, o caso brasileiro mostra-se tão radicalmente diferente que torna-se muito difícil considerarmos a arte moderna como um “campo”<sup>7</sup>. Desta forma, acreditamos que tais particularidades do cenário artístico brasileiro devem ser mais aprofundadas no que diz respeito às suas relações com o desenvolvimento da prática e história do design no país, mostrando-se assim bastante diferentes de algumas questões caras à história da profissão no cenário europeu.

## Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Os Usos Sociais da Ciência**: Por uma Sociologia Clínica do Campo Científico. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à história do design**. São Paulo: Editora Edgar Blücher, 2011.

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

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

FREITAS, Artur. Apontamentos Sobre a Autonomia Social da Arte. Em: **Revista História Social**: revista dos pós-graduandos em história / Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. n.11. Campinas, 2005. Págs. 115-134.

GAY, Peter. **Modernismo**: O Fascínio da Heresia – De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

---

<sup>7</sup> E, como apontamos anteriormente, também não acreditamos que o caso europeu seja tão diferente do brasileiro, ao menos no atual cenário.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural e o Iluminismo como Mistificação das Massas. Em: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005. Págs. 169–214.

MEGGS, Philip. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **A Cegueira e o Saber**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VILLAS, BOAS, André. A equivalência dos discursos opostos: design como arte, design como marketing. Em: **Anais do I Congresso Internacional de Pesquisa em Design**. Rio de Janeiro, ANPED, 2002.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil: A Questão da Identidade na Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.