

Ensaio Latino-americanos 1



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Jacques Marcovitch
Vice-reitor Adolpho José Melfi



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Plínio Martins Filho (Pro-tempore)

Comissão Editorial Plínio Martins Filho (Presidente)
José Mindlin
Laura de Mello e Souza
Murillo Marx
Oswaldo Paulo Forattini

Diretora Editorial Silvana Biral
Diretora Comercial Eliana Urabayashi
Diretor Administrativo Renato Calbucci
Editor-assistente João Bandeira

Néstor García Canclini

CULTURAS HÍBRIDAS

ESTRATÉGIAS PARA ENTRAR
E SAIR DA MODERNIDADE

Tradução
Ana Regina Lessa
Heloisa Pezza Cintrão

UNIMEP BIBLIOTECA	
N.º de	008(8=6)
Chamada	C 215c3
	ex. 2
Tombo	1669/01



culdade de historiadores e críticos para deixar de falar de forma elitista da cultura moderna quando se deparam com a diferença entre o ingênuo e o popular.

Por outro lado, a arte do Ocidente, confrontada com as forças do mercado e da indústria cultural, não consegue sustentar sua independência. O "outro" do mesmo sistema é mais poderoso que a alteridade de culturas distantes, já submetidas econômica e politicamente, e também mais forte que a diferença dos subalternos ou marginais na própria sociedade.

CONTRADIÇÕES LATINO-AMERICANAS

MODERNISMO SEM MODERNIZAÇÃO?

A hipótese mais reiterada na literatura sobre a modernidade latino-americana pode ser resumida assim: tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente. Já vimos essa posição nas citações de Paz e Cabrujas. Circula em outros ensaios, em investigações históricas e sociológicas. Posto que fomos colonizados pelas nações européias mais atrasadas, submetidos à Contra-Reforma e a outros movimentos antimodernos, apenas com a independência pudemos iniciar a atualização de nossos países. Desde então, houve ondas de modernização.

No final do século XIX e início do XX, impulsionadas pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 20 e 30 deste século, pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio; desde os anos 40, pela industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais.

Esses movimentos, entretanto, não puderam cumprir as operações da modernidade européia. Não formaram mercados autônomos para cada

campo artístico, nem conseguiram uma profissionalização ampla dos artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural.

Algumas comparações são rotundas. Na França, o índice de alfabetização, que era de 30% no Antigo Regime, sobe para 90% em 1890. Os 500 jornais publicados em Paris em 1860 se convertem em 2 000 em 1890. A Inglaterra, no início do século XX, tinha 97% de alfabetizados; o *Daily Telegraph* duplicou seus exemplares entre 1860 e 1890, chegando a 300 000; *Alice no País das Maravilhas* vendeu 150 000 cópias entre 1865 e 1898. Criase, deste modo, um duplo espaço cultural. De um lado, o de circulação restrita, com ocasionais vendas numerosas, como a do romance de Lewis Carroll, espaço em que se desenvolvem a literatura e as artes; de outro, o circuito de ampla difusão, protagonizado nas primeiras décadas do século XX pelos jornais, que iniciam a formação de públicos maciços para o consumo de textos.

É muito diferente o caso do Brasil, aponta Renato Ortiz¹. Como os escritores e artistas podiam ter um público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%? A tiragem média de um romance era, até 1930, de 1 000 exemplares. E durante muitas décadas posteriores, os escritores não puderam viver da literatura, tendo que trabalhar como docentes, funcionários públicos ou jornalistas, o que criava relações de dependência do desenvolvimento literário com relação à burocracia estatal e ao mercado de informação de massa. Por isso, conclui, no Brasil não se produz uma distinção clara, como nas sociedades européias, entre a cultura artística e o mercado massivo, nem suas contradições adotam uma forma tão antagônica².

Trabalhos sobre outros países latino-americanos mostram um quadro semelhante ou pior. Como a modernização e a democratização abarcam uma pequena minoria, é possível formar mercados simbólicos em que

1. Renato Ortiz, *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 23-28. Neste livro figuram as cifras recém-citadas.

2. *Idem*, p. 29.

podem crescer campos culturais autônomos. Se ser culto no sentido moderno é, antes de mais nada, ser letrado, em nosso continente isso era impossível para mais da metade da população em 1920. Essa restrição se acentuava nas instâncias superiores do sistema educativo, que verdadeiramente dão acesso ao culto moderno. Nos anos 30 não chegavam a 10% os matriculados no ensino secundário que eram admitidos na universidade. Uma "constelação tradicional de elites", diz Brunner, referindo-se ao Chile dessa época, exige pertencer à classe dirigente para participar dos salões literários, escrever nas revistas culturais e nos jornais. A hegemonia oligárquica se apóia em divisões da sociedade que limitam sua expansão moderna, "opõe ao desenvolvimento orgânico do Estado suas próprias limitações constitutivas (a estreiteza do mercado simbólico e o fracionamento hobbesiano da classe dirigente)"³.

Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das idéias mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na cultura escrita, conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. Na cultura visual, mediante três operações que possibilitaram às elites restabelecer repetidas vezes, frente a cada transformação modernizadora, sua concepção aristocrática: a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de "criação" artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de consumo desses bens essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los.

Se essa era a cultura visual que as escolas e os museus reproduziam, o que podiam fazer as vanguardas? Como representar de outro modo –

3. José Joaquín Brunner, "Cultura y Crisis de Hegemonías", em J.J. Brunner e G. Catalán, *Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad*, Santiago do Chile, Flacso, 1985, p. 32.

no duplo sentido de converter a realidade em imagens e de ser representativo dela – para sociedades heterogêneas, com tradições culturais que convivem e que se contradizem o tempo todo, com racionalidades diferentes, assumidas desigualmente por diferentes setores? É possível impulsionar a modernidade cultural quando a modernização socioeconômica é tão desigual? Alguns historiadores da arte concluem que os movimentos inovadores foram “transplantes”, “enxertos”, desvinculados da nossa realidade. Na Europa

[...]o cubismo e o futurismo correspondem ao entusiasmo admirado da primeira vanguarda frente às transformações físicas e mentais provocadas pelo primeiro auge da mecanização; o surrealismo é uma rebelião contra as alienações da era tecnológica; o movimento concreto surge junto com a arquitetura funcional e o desenho industrial, com intenções de criar programada e integralmente um novo hábitat humano; o informalismo é outra reação contra o rigor racionalista, o ascetismo e a produção em série da era funcional corresponde a uma aguda crise de valores, ao vazio existencial provocado pela Segunda Guerra Mundial [...]. Temos praticado todas essas tendências na mesma seqüência que na Europa, quase sem ter entrado no “reino mecânico” dos futuristas, sem ter chegado a nenhum apogeu industrial, sem ter ingressado plenamente na sociedade de consumo, sem estar invadidos pela produção em série nem tolhidos por um excesso de funcionalismo; tivemos angústia existencial sem Varsóvia nem Hiroshima⁴.

Antes de questionar essa comparação, quero dizer que eu também a citei – e a ampliei – em um livro publicado em 1977⁵. Entre outros desaccordos que tenho agora com esse texto, motivo pelo qual já não se reedita, estão os surgidos de uma visão mais complexa sobre a modernidade latino-americana.

Por que nossos países realizam mal e tarde o modelo metropolitano de modernização? Somente pela dependência estrutural a que a deterioração dos termos do intercâmbio econômico nos condena, pelos interesses mesquinhos de classes dirigentes que resistem à modernização social e

4. Saúl Yurkievich, “El Arte de una Sociedad en Transformación”, em Damián Bayón (relator), *América Latina en Sus Artes*, 5. ed., México, Unesco-Siglo XXI, 1984, p. 179.

5. Néstor García Canclini, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

se vestem com o modernismo para dar elegância a seus privilégios? Em parte o erro dessas interpretações surge de comparar nossa modernidade com imagens otimizadas de como esse processo aconteceu nos países centrais. É necessário rever, primeiro, se existem tantas diferenças entre a modernização européia e a nossa. Depois, averiguaremos se a visão de uma modernidade latino-americana reprimida e postergada, realizada com dependência mecânica em relação às metrópoles, é tão verdadeira e tão pouco funcional como os estudos sobre nosso “atraso” costumam declarar.

COMO INTERPRETAR UMA HISTÓRIA HÍBRIDA

Um bom caminho para repensar essas questões passa por um artigo de Perry Anderson que, contudo, ao falar da América Latina, reitera a tendência a ver nossa modernidade como um eco tardio e deficiente dos países centrais⁶. Sustenta que o modernismo literário e artístico europeu teve seu momento alto nas três primeiras décadas do século XX, e depois persistiu como “culto” dessa ideologia estética, sem obras nem artistas do mesmo vigor. A transferência posterior da vitalidade criativa ao nosso continente se explicaria porque

[...] no Terceiro Mundo, de modo geral, existe hoje uma espécie de configuração que, como uma sombra, reproduz algo do que antes prevalecia no Primeiro Mundo. Oligarquias pré-capitalistas dos mais variados tipos, sobretudo as de caráter fundiário, são ali abundantes; nessas regiões, onde existe desenvolvimento capitalista, ele é, de modo típico, muito mais rápido e dinâmico que nas zonas metropolitanas, mas, de outro lado, está infinitamente menos estabilizado ou consolidado; a revolução socialista ronda essas sociedades como possibilidade permanente, já de fato realizada em países vizinhos – Cuba ou Nicarágua, Angola ou Vietnã. Foram essas condições as que produziram as verdadeiras obras-primas dos últimos anos, que se adequam às categorias de Berman: romances como *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, ou *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, na Colômbia ou na Índia, ou filmes como *Yol*, de Yilmiz Güney, na Turquia.

6. Perry Anderson, “Modernity and Revolution”, *op. cit.*

É útil essa longa citação porque mostra a mescla de observações acertadas com distorções mecânicas e precipitadas a partir das quais somos interpretados nas metrópoles, e que muitas vezes repetimos como sombras. Contudo, a análise de Anderson sobre as relações entre modernismo e modernidade é tão estimulante que o que menos nos interessa é criticá-lo.

É necessário questionar, antes de mais nada, essa mania quase em desuso nos países do Terceiro Mundo: a de falar do Terceiro Mundo e colocar no mesmo saco a Colômbia, a Índia e a Turquia. A segunda coisa que incomoda é que se atribua a *Cem Anos de Solidão* – gracejo deslumbrante com nosso suposto realismo fantástico – o sintoma do nosso modernismo. A terceira é reencontrar no texto de Anderson, um dos mais inteligentes nascidos do debate sobre a modernidade, o rústico determinismo segundo o qual certas condições socioeconômicas produziram as obras-primas da arte e da literatura.

Ainda que esse resíduo contamine e infecte vários trechos do artigo de Anderson, há nele exegeses mais sutis. Em uma delas Anderson afirma que o modernismo cultural não expressa a modernização econômica, como demonstra o fato de que seu próprio país, a Inglaterra, precursora da industrialização capitalista, que dominou o mercado mundial durante cem anos, “não produziu nenhum movimento nativo de tipo modernista virtualmente significativo nas primeiras décadas deste século”. Os movimentos modernistas surgem na Europa continental, não onde ocorrem transformações modernizadoras *estruturais*, diz Anderson, mas onde existem conjunturas complexas, “a intersecção de diferentes temporalidades históricas”. Esse tipo de conjuntura apresentou-se na Europa “como um campo cultural de força triangulado por três coordenadas decisivas”: a) a codificação de um academicismo altamente formalizado nas artes visuais e nas outras, institucionalizado por Estados e sociedades nos quais dominavam classes aristocráticas ou proprietárias de terras, superadas pelo desenvolvimento econômico, mas que ainda davam o tom político e cultural antes da Primeira Guerra Mundial; b) o surgimento nessas mesmas sociedades de tecnologias geradas pela Segunda Revolução Industrial (telefone, rádio, automóvel etc.); c) a proximidade imaginativa da revolução

social, que começava a manifestar-se na Revolução russa e em outros movimentos sociais da Europa ocidental.

A persistência dos *anciens régimes* e do academicismo que os acompanhava proporcionou um conjunto crítico de valores culturais contra os quais podiam bater-se as forças insurgentes da arte, mas também em termos dos quais elas podiam articular parcialmente a si mesmas.

A antiga ordem, precisamente com o que ainda tinha de aristocrática, oferecia um conjunto de códigos e recursos a partir dos quais intelectuais e artistas, mesmo os inovadores, viam como possível resistir às devastações do mercado como princípio organizador da cultura e da sociedade.

Apesar de as energias da mecanização terem sido um poderoso estímulo para a imaginação do cubismo parisiense e do futurismo italiano, essas correntes neutralizaram o sentido material da modernização tecnológica ao abstrair as técnicas e os artefatos das relações sociais de produção. Quando se observa o conjunto do modernismo europeu, diz Anderson, adverte-se que este floresceu nas primeiras décadas do século em um espaço onde se combinavam “um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível [...]. Surgiu na intersecção de uma ordem dominante semi-aristocrática uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-emergente ou semi-insurgente”.

Se o modernismo não é a expressão da modernização socioeconômica mas o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global, quais são essas temporalidades na América Latina e que contradições seu cruzamento gera? Em que sentido essas contradições entorpeceram a realização dos projetos emancipador, expansionista, renovador e democratizador da modernidade?

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista

gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. Os impulsos secularizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos grupos “cultos”, mas certas elites preservam seu enraizamento nas tradições hispânico-católicas e, em zonas agrárias, também em tradições indígenas, como recursos para justificar privilégios da ordem antiga desafiados pela expansão da cultura massiva.

Em casas da burguesia e de setores médios com alto nível educativo de Santiago do Chile, Lima, Bogotá, México e muitas outras cidades, coexistem bibliotecas políglotas com artesanatos indígenas, TV por cabo e antenas parabólicas com móveis coloniais, revistas que informam como realizar melhor especulação financeira nesta semana com ritos familiares e religiosos seculares. Ser culto, e inclusive ser culto moderno, implica não tanto vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos, quanto saber incorporar a arte e a literatura de vanguarda, assim como os avanços tecnológicos, matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica.

Essa *heterogeneidade multitemporal* da cultura moderna é consequência de uma história na qual a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo. Houve rupturas provocadas pelo desenvolvimento industrial e pela urbanização que, apesar de terem ocorrido depois que na Europa, foram mais aceleradas. Criou-se um mercado artístico e literário através da expansão educativa, que permitiu a profissionalização de alguns artistas e escritores. As lutas dos liberais do final do século XIX e dos positivistas do início do século XX – que culminaram na reforma universitária de 1918, iniciada na Argentina e estendida logo a outros países – conquistaram uma universidade laica e organizada democraticamente antes do que em muitas sociedades européias. Mas a constituição desses campos científicos e humanísticos autônomos se chocava com o analfabetismo da metade da população, e com estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos.

Essas contradições entre o culto e o popular receberam maior importância nas obras que nas histórias da arte e da literatura, quase sempre limitadas a registrar o que essas obras significam para as elites. A ex-

plicação dos desajustes entre modernismo cultural e modernização social, levando em conta apenas a dependência dos intelectuais em relação às metrópoles, negligencia as fortes preocupações de escritores e artistas com os conflitos internos de suas sociedades e com os obstáculos para comunicar-se com seus povos.

De Sarmiento a Sábato e Piglia, de Vasconcelos a Fuentes e Monsiváis, as perguntas sobre o que significa fazer literatura em sociedades em que não há um mercado com desenvolvimento suficiente para que exista um campo cultural autônomo condicionam as práticas literárias. Nos diálogos de muitas obras, ou de um modo mais indireto na preocupação de como narrar, levanta-se a questão do sentido do trabalho literário em países com precário desenvolvimento da democracia liberal, com escasso investimento estatal na produção cultural e científica, onde a formação de nações modernas não supera as divisões étnicas nem a desigual apropriação do patrimônio aparentemente comum. Essas questões não aparecem apenas nos ensaios, nas polêmicas entre “formalistas” e “populistas”, e se aparecem é porque são constitutivas das obras que diferenciam Borges de Arlt, Paz de García Márquez. É uma hipótese plausível para a sociologia da leitura que algum dia se fará na América Latina pensar que essas perguntas contribuem para organizar as relações desses escritores com seus públicos.

IMPORTAR, TRADUZIR, CONSTRUIR O PRÓPRIO

Para analisar como essas contradições entre modernismo e modernização condicionam as obras e a função sociocultural dos artistas, faz-se necessária uma teoria livre da ideologia do reflexo e de qualquer suposição sobre correspondências mecânicas diretas entre base material e representações simbólicas. Vejo como um texto inaugural para essa ruptura o que Roberto Schwarz escreveu como introdução a seu livro sobre Machado de Assis, *Ao Vencedor as Batatas*, o esplêndido artigo “As Idéias fora do Lugar”⁷.

7. Roberto Schwarz, *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 13-25.

Como foi possível que a Declaração dos Direitos Humanos fosse transcrita em parte na Constituição brasileira de 1824, enquanto continuava existindo a escravidão? A dependência que a economia agrária latifundiária tinha com o mercado externo fez chegar ao Brasil a racionalidade econômica burguesa com sua exigência de fazer o trabalho em um mínimo de tempo, mas a classe dirigente – que baseava sua dominação no disciplinamento integral da vida dos escravos – preferia prolongar o trabalho ao máximo de tempo, e assim controlar todo o dia dos submetidos. Se desejamos entender por que essas contradições eram “dispensáveis” e podiam conviver com uma bem-sucedida difusão intelectual do liberalismo, diz Schwarz, é preciso levar em conta a institucionalização do favor.

A colonização produziu três setores sociais: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”. Entre os dois primeiros, a relação era clara. Mas a multidão dos terceiros, nem proprietários nem proletários, dependia materialmente do favor de um poderoso. Através desse mecanismo se reproduz um amplo setor de homens livres; além disso, o favor se prolonga em outras áreas da vida social e envolve os outros dois grupos na administração e na política, no comércio e na indústria. Até as profissões liberais, como a medicina, que na acepção européia não deviam nada a ninguém, no Brasil eram governadas por esse procedimento que se transforma “em nossa mediação quase universal”.

O favor é tão antimoderno quanto a escravidão, porém “mais simpático” e suscetível de unir-se ao liberalismo por seu componente de arbítrio, pelo jogo fluido de estima e auto-estima ao qual submete o interesse material. É verdade que, enquanto a modernização européia se baseia na autonomia da pessoa, na universalidade da lei, na cultura desinteressada, na remuneração objetiva e sua ética do trabalho, o favor pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada e a remuneração de serviços pessoais. Mas, dadas as dificuldades para sobreviver, “ninguém no Brasil teria a idéia e principalmente a força de ser, digamos, um Kant do favor”, batendo-se com as contradições que implicava.

O mesmo ocorria, acrescenta Schwarz, quando se pretendia criar um Estado burguês moderno sem romper com as relações clientelistas; quan-

do se colavam papéis de parede europeus ou se pintavam motivos arquitetônicos greco-romanos em paredes de barro; e até na letra do hino da República, escrita em 1890, plena de emoções progressistas, mas despreocupada de sua correspondência com a realidade: “*Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre país*” (outrora era dois anos antes, já que a Abolição ocorreu em 1888).

Avançamos pouco se acusamos as idéias liberais de falsas. Por acaso era possível descartá-las? Mais interessante é acompanhar seu jogo simultâneo com a verdade e a falsidade. Aos princípios liberais não se pede que descrevam a realidade, mas que dêem justificativas prestigiosas para o arbítrio exercido nos intercâmbios de favores e para a “coexistência estabilizada” que permite. Pode parecer dissonante que se chame “independência a dependência, utilidade o capricho, universalidade as exceções, mérito o parentesco, igualdade o privilégio” para quem crê que a ideologia liberal tem um valor cognoscitivo, mas não para os que vivem constantemente momentos de “prestação e contraprestação – particularmente no instante-chave do reconhecimento recíproco –”, porque nenhuma das duas partes está disposta a denunciar a outra, ainda que tenha todos os elementos para fazê-lo, em nome de princípios abstratos.

Esse modo de adotar idéias alheias com um sentido impróprio está na base de grande parte de nossa literatura e de nossa arte, no Machado de Assis analisado por Schwarz; em Arlt e Borges, segundo revela Piglia em seu estudo que logo citaremos; no teatro de Cabrujas, por exemplo *El Día Que Me Quieras*, quando faz dialogar, numa casa caraquenha dos anos 30, um casal fanático por morar num colcós soviético, frente a um visitante tão admirado como a Revolução russa: Carlos Gardel.

São essas relações contraditórias da cultura de elite com sua sociedade um simples resultado de sua dependência das metrópoles? A rigor, diz Schwarz, esse liberalismo deslocado e desafinado é “um elemento interno e ativo da cultura” nacional, um modo de experiência intelectual destinado a assumir conjuntamente a estrutura conflitiva da própria sociedade, sua dependência de modelos estrangeiros e os projetos de transformá-la. O que as obras artísticas fazem com esse triplo condicionamento –

conflitos internos, dependência exterior e utopias transformadoras – utilizando procedimentos materiais e simbólicos específicos, não se deixa explicar mediante as interpretações irracionalistas da arte e da literatura. Longe de qualquer “realismo maravilhoso” que imagina na base da produção simbólica uma matéria informe e desconcertante, o estudo socio-antropológico mostra que as obras podem ser compreendidas se abrangermos simultaneamente a explicação dos processos sociais em que se nutrem e dos procedimentos com que os artistas os retrabalham.

Se passamos para as artes plásticas, encontramos evidências de que essa inadequação entre princípios concebidos nas metrópoles e a realidade local nem sempre é um recurso ornamental da exploração. A primeira fase do modernismo latino-americano foi promovida por artistas e escritores que regressavam a seus países logo depois de uma temporada na Europa. Não foi tanto a influência direta, transplantada, das vanguardas européias o que suscitou a veia modernizadora nas artes plásticas do continente, mas as perguntas dos próprios latino-americanos sobre como tornar compatível sua experiência internacional com as tarefas que lhes apresentavam sociedades em desenvolvimento e, em um caso, o mexicano, em plena revolução.

Aracy Amaral faz notar que o pintor russo Lasar Segall não encontra eco no mundo artístico demasiadamente provinciano de São Paulo quando chega em 1913, mas Oswald de Andrade teve grande repercussão ao regressar nesse mesmo ano da Europa com o manifesto futurista de Marinetti e confrontar-se com a industrialização que decola com os imigrantes italianos que se instalam em São Paulo. Junto com Mário de Andrade, Anita Malfatti, que volta fovista depois de sua estada em Berlim, e outros escritores e artistas, organizam em 1922 a Semana de Arte Moderna, no mesmo ano em que se celebra o centenário da Independência.

Coincidência sugestiva: para ser culto já não é indispensável imitar, como no século XIX, os comportamentos europeus e rechaçar “complexadamente nossas características próprias”, diz Amaral⁸; o moderno se

8. Aracy A. Amaral, “Brasil: Del Modernismo a la Abstracción, 1910-1950”, em Damián Bayón (ed.), *Arte Moderna en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 270-281.

conjuga com o interesse por conhecer e definir o brasileiro. Os modernismos beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobretudo francesa; de outro, “um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (também nos anos vinte começam as investigações de nosso folclore)”. Essa confluência se observa em *As Meninas de Guaratinguetá*, de Di Cavalcanti, em que o cubismo dá o vocabulário para pintar mulatas; também nas obras de Tarsila, que modificam o que aprendeu de Lhote e Léger, imprimindo à estética construtiva uma cor e uma atmosfera representativas do Brasil.

No Peru, a ruptura com o academicismo é feita em 1929 por artistas jovens preocupados tanto com a liberdade formal quanto em comentar artisticamente as questões nacionais do momento e pintar tipos humanos que correspondessem ao “homem andino”. Por isso foram chamados “indigenistas”, ainda que fossem além da identificação com o folclore. Queriam instaurar uma nova arte, representar o nacional situando-o no desenvolvimento estético moderno⁹.

É significativa a coincidência de historiadores sociais da arte quando relatam o surgimento da modernização cultural em vários países latino-americanos. Não se trata de um transplante, sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social. Seus esforços para edificar campos artísticos autônomos, secularizar a imagem e profissionalizar seu trabalho não implica enclausurar-se em um mundo esteticista como fizeram algumas vanguardas européias inimigas da modernização social. Mas em todas as histórias os projetos criadores individuais tropeçam com a atrofia da burguesia, com a falta de um mercado artístico independente, com o provincianismo (mesmo nas cidades de ponta: Buenos Aires, São Paulo, Lima, México), com a árdua competição com academicistas, com os ranços coloniais, com o indianismo e o regionalismo ingênuos. Frente às dificuldades para assumir simultaneamente as tradições indígenas, as coloniais e as novas

9. Mirko Lauer, *Introducción a la Pintura Peruana del Siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1976.

tendências, muitos sentem o que Mário de Andrade sintetiza ao término da década de 20: dizia que os modernistas eram um grupo “isolado e es-cudado em sua própria convicção”,

[...] o único setor da nação que faz do problema artístico nacional um caso de preocupação quase exclusiva. Apesar disso, não representa nada da realidade brasileira. Está fora do nosso ritmo social, fora da nossa inconstância econômica, fora da preocupação brasileira. Se essa minoria está aclimatada dentro da realidade brasileira e vive em intimidade com o Brasil, a realidade brasileira, ao contrário, não se acostumou a viver em intimidade com ela¹⁰.

Informações complementares nos permitem hoje ser menos duros na avaliação dessas vanguardas. Mesmo nos países onde a história étnica e grande parte das tradições foram arrasadas, como na Argentina, os artistas “adeptos” dos modelos europeus não são meros imitadores de estéticas importadas, nem podem ser acusados de desnacionalizar a própria cultura. Nem com o passar do tempo se revelaram sempre como as minorias insignificantes que eles supuseram em seus textos. Um movimento tão cosmopolita como o da revista *Martín Fierro* em Buenos Aires, nutrido pelo ultraísmo espanhol e pelas vanguardas francesas e italianas, redefine essas influências em meio aos conflitos sociais e culturais de seu país: a emigração e a urbanização (tão presentes no primeiro Borges), a polêmica com as autoridades literárias anteriores (Lugones e a tradição *criollista**), o realismo social do grupo Boedo. Se pretendemos continuar empregando

[...] a metáfora da tradução como imagem da operação intelectual típica das elites literárias de países capitalistas periféricos com respeito aos centros culturais [dizem Altamirano e Sarlo], é necessário observar que costuma ser *todo* o campo o que opera como matriz de tradução¹¹.

10. Citado por A. Amaral no texto mencionado, p. 274.

* *Criollismo*: tendência a exaltar os traços típicos da América hispânica em oposição aos da metrópole. [N. das T.]

11. Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp. 88-89.

Por precária que seja a existência desse campo, funciona como palco de reelaboração e como estrutura reordenadora dos modelos externos.

Em vários casos, o modernismo cultural, em vez de ser desnacionalizador, deu o impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional. A preocupação mais intensa com a “brasilianidade” começa com as vanguardas dos anos 20. “Só seremos modernos se formos nacionais”, parece seu *slogan*, diz Renato Ortiz. De Oswald de Andrade à construção de Brasília, a luta pela modernização foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos. “O modernismo é uma idéia fora de lugar que se expressa como projeto”¹².

Depois da Revolução mexicana, vários movimentos culturais realizam simultaneamente um trabalho modernizador e de desenvolvimento nacional autônomo. Retomam o projeto ateneísta, iniciado durante o porfiris-mo, com pretensões às vezes desencontradas, por exemplo quando Vasconcelos quer usar a divulgação da cultura clássica para “redimir os índios” e libertá-los de seu “atraso”. Mas o confronto com a Academia de San Carlos e o engajamento nas transformações pós-revolucionárias têm o propósito para muitos artistas de discutir divisões fundamentais do desenvolvimento desigual e dependente: as que opõem a arte culta e a popular, a cultura e o trabalho, a experimentação de vanguarda e a consciência social. A tentativa de superar essas divisões críticas da modernização capitalista esteve ligada, no México, à formação da sociedade nacional. Junto à difusão educativa e cultural dos saberes ocidentais nas classes populares, pretendeu-se incorporar a arte e o artesanato mexicanos a um patrimônio que se desejava comum. Rivera, Siqueiros e Orozco propuseram sínteses iconográficas da identidade nacional inspiradas ao mesmo tempo nas obras de maias e astecas, nos retábulos de igrejas, nas decorações de botecos, nos desenhos e cores da cerâmica típica dos povoados, nas lacas de Michoacán e nos avanços experimentais de vanguardas européias.

12. Renato Ortiz, *A Moderna Tradição Brasileira*, pp. 34-36.

Essa reorganização híbrida da linguagem plástica foi apoiada por transformações nas relações profissionais entre os artistas, o Estado e as classes populares. Os murais em edifícios públicos, os calendários e os cartazes e revistas de grande circulação foram resultado de uma poderosa afirmação das novas tendências estéticas dentro do incipiente campo cultural, e dos vínculos inovadores que os artistas foram criando com os administradores da educação oficial, com sindicatos e movimentos de base.

A história cultural mexicana dos anos 30 a 50 mostra a fragilidade dessa utopia e o desgaste que foi sofrendo por causa de condições intra-artistas e sociopolíticas. O campo das artes plásticas, hegemônico pelo realismo dogmático, pelo conteudismo e pela subordinação da arte à política, perde sua vitalidade anterior e aceita poucas inovações. Além disso, era difícil potencializar a ação social da arte quando o impulso revolucionário tinha sido "institucionalizado" ou sobrevivia precariamente em movimentos marginais de oposição.

Apesar da peculiar formação dos campos culturais modernos no México e das oportunidades excepcionais de acompanhar com obras monumentais e massivas o processo transformador, quando a nova fase modernizadora irrompe nos anos 50 e 60, a situação cultural mexicana não era radicalmente diferente da de outros países da América Latina. Permanece o legado do realismo nacionalista, ainda que já quase não produza obras importantes. Um Estado mais rico e estável que a média do continente continua tendo recursos para construir museus e centros culturais, dar bolsas e subsídios para intelectuais, escritores e artistas. Mas esses apoios vão se diversificando para fomentar tendências inéditas. As principais polêmicas se organizam ao redor de eixos semelhantes aos de outras sociedades latino-americanas: como articular o local e o cosmopolita, as promessas da modernidade e a inércia das tradições; como podem os campos culturais conquistar maior autonomia e, ao mesmo tempo, tornar essa vontade de independência compatível com o desenvolvimento precário do mercado artístico e literário; e de que modo a reorganização industrial da cultura recria as desigualdades.

Devemos concluir que em nenhuma dessas sociedades o modernismo foi a adoção mimética de modelos importados, nem a busca de soluções meramente formais. Até os nomes dos movimentos, observa Jean Franco, mostram que as vanguardas tiveram um enraizamento social: enquanto na Europa os renovadores escolhiam denominações que indicavam sua ruptura com a história da arte – impressionismo, simbolismo, cubismo –, na América Latina preferem ser chamados por palavras que sugerem respostas a fatores externos à arte: modernismo, novomundismo, indigenismo¹³.

É verdade que esses projetos de inserção social se diluíram parcialmente em academicismos, variantes da cultura oficial ou jogos do mercado, como ocorreu em diferentes medidas com o indigenismo peruano, o muralismo mexicano, e Portinari no Brasil. Mas suas frustrações não se devem a um destino fatal da arte, nem ao desajuste com a modernização socioeconômica. Suas contradições e discrepâncias internas expressam a heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de realizar-se em meio aos conflitos entre diferentes temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente. Pareceria então que, diferentemente das leituras obcecadas em tomar partido da cultura tradicional ou das vanguardas, seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores. O problema não reside em que nossos países tenham adotado mal e tarde um modelo de modernização que na Europa teria sido realizado impecavelmente, nem consiste em procurar reagir tentando inventar algum paradigma alternativo e independente, com tradições que já tenham sido transformadas pela expansão mundial do capitalismo. Sobretudo no período mais recente, quando a transnacionalização da economia e da cultura nos torna "contemporâneos de todos os homens" (Paz), e mesmo assim não elimina as tradições

13. Jean Franco, *La Cultura Moderna en América Latina*, México, Grijalbo, 1986, p. 15.

nacionais, optar de forma excludente entre dependência ou nacionalismo, entre modernização ou tradicionalidade local, é uma simplificação insustentável.

EXPANSÃO DO CONSUMO E VOLUNTARISMO CULTURAL

Desde os anos 30 começa a organizar-se nos países latino-americanos um sistema mais autônomo de produção cultural. As camadas médias surgidas no México a partir da revolução, as que têm acesso à expressão política com o radicalismo argentino, ou em processos sociais semelhantes no Brasil e no Chile, constituem um mercado cultural com dinâmica própria. Sergio Miceli, que estudou o processo brasileiro, fala do início da "substituição de importações"¹⁴ no setor editorial. Em todos esses países, migrantes com experiência na área e produtores nacionais emergentes vão gerando uma indústria da cultura com redes de comercialização nos centros urbanos. Junto com a ampliação dos circuitos culturais que a alfabetização crescente produz, escritores, empresários e partidos políticos estimulam uma importante produção nacional.

Na Argentina, as bibliotecas dos trabalhadores, os centros e ateneus populares de estudo, iniciados por anarquistas e socialistas desde o início do século, expandem-se nas décadas de 20 e 30. A editora Claridad, que publica edições de 10 000 a 25 000 exemplares nesses anos, responde a um público em rápido crescimento e contribui para a formação de uma cultura política, assim como os jornais e as revistas que elaboram intelectualmente os processos nacionais em relação às tendências renovadoras do pensamento internacional¹⁵.

14. Sergio Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo-Rio de Janeiro, Difel, 1979, p. 72.

15. Luis Alberto Romero, *Libros Baratos y Cultura de los Sectores Populares*, Buenos Aires, Cisea, 1986; Emilio J. Corbiere, *Centros de Cultura Populares*, Buenos Aires, Centro de Estudios de América Latina, 1982.

Mas é ao começar a segunda metade deste século que as elites das ciências sociais, da arte e da literatura encontram sinais de firme modernização socioeconômica na América Latina. Entre os anos 50 e 70 ao menos cinco tipos de fenômenos indicam mudanças estruturais:

- a. O início de um desenvolvimento econômico mais sólido e diversificado, que tem sua base no crescimento de indústrias com tecnologia avançada, no aumento de importações industriais e de emprego de assalariados.
- b. A consolidação e expansão do crescimento urbano iniciado na década de 40.
- c. A ampliação do mercado de bens culturais, em parte por causa das maiores concentrações urbanas, mas sobretudo pelo rápido incremento da matrícula escolar em todos os níveis: o analfabetismo se reduz a 10 ou 15% na maioria dos países, a população universitária sobe, na região, de 250 000 estudantes em 1950 para 5 380 000 no final da década de 70.
- d. A introdução de novas tecnologias comunicacionais, especialmente a televisão, que contribuem para a massificação e internacionalização das relações culturais e apóiam a vertiginosa venda dos produtos "modernos", agora fabricados na América Latina: carros, aparelhos eletrodomésticos etc.
- e. O avanço de movimentos políticos radicais, que confiam que a modernização possa incluir transformações profundas nas relações sociais e uma distribuição mais justa dos bens básicos.

Ainda que a articulação desses cinco processos não tenha sido fácil, como sabemos, hoje torna-se evidente que transformaram as relações entre modernismo cultural e modernização social, a autonomia e dependência das práticas simbólicas. Houve uma secularização, perceptível na cultura cotidiana e na cultura política; foram criadas carreiras de ciências sociais que substituem as interpretações ensaísticas, freqüentemente irracionais, por pesquisas empíricas e explicações mais consistentes das sociedades latino-americanas. A sociologia, a psicologia e os estudos sobre meios

massivos contribuíram para modernizar as relações sociais e o planejamento. Aliadas às empresas industriais e aos novos movimentos sociais, convertem em núcleo do senso comum culto a versão estrutural-funcionalista da oposição entre tradições e modernidade. Frente às sociedades rurais regidas por economias de subsistência e valores arcaicos, pregavam os benefícios das relações urbanas, competitivas, em que prosperava a livre escolha individual. A política desenvolvimentista impulsionou essa virada ideológica e científica, usou-a para ir criando, nas novas gerações de políticos, profissionais e estudantes, o consenso para seu projeto modernizador.

O crescimento da educação superior e do mercado artístico e literário contribuiu para profissionalizar as funções culturais. Mesmo os escritores e artistas que não chegam a viver de seus livros e quadros, ou seja, a maioria, vão ingressando na docência ou em atividades jornalísticas especializadas nas quais se reconhece a autonomia de seu ofício. Em várias capitais são criados os primeiros museus de arte moderna e inúmeras galerias que estabelecem âmbitos específicos para a seleção e avaliação dos bens simbólicos. Em 1948 nascem os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro; em 1956, o de Buenos Aires; em 1962, o de Bogotá; e, em 1964, o do México.

A ampliação do mercado cultural favorece a especialização, o cultivo experimental de linguagens artísticas e uma sincronia maior com as vanguardas internacionais. Ao ensimesmar-se a arte culta em buscas formais, produz-se uma separação mais brusca entre os gostos das elites e das classes populares e médias controlados pela indústria cultural. Apesar de ser essa a dinâmica da expansão e segmentação do mercado, os movimentos culturais e políticos de esquerda geram ações opostas destinadas a socializar a arte, comunicar as inovações do pensamento a públicos majoritários e fazê-los participar de algum modo da cultura hegemônica.

Gera-se um confronto entre a lógica socioeconômica do crescimento do mercado e a lógica voluntarista do culturalismo político, que foi particularmente dramático quando se produziu no interior de um mesmo movimento e até das próprias pessoas. Aqueles que estavam realizando a racionalidade expansiva e renovadora do sistema sociocultural eram os

mesmos que queriam democratizar a produção artística. Ao mesmo tempo que levavam a extremos as práticas de diferenciação simbólica – a experimentação formal, a ruptura com saberes comuns – buscavam fundir-se com as massas. À noite, os artistas iam aos *vernissages* das galerias de vanguarda em São Paulo e no Rio de Janeiro, aos *happenings* do Instituto di Tella em Buenos Aires; na manhã seguinte, participavam das ações difusoras e “conscientizadoras” dos Centros Populares de Cultura ou dos sindicatos combativos. Essa foi uma das cisões dos anos 60. A outra, complementar, foi a crescente oposição entre o público e o privado, com a conseqüente necessidade de muitos artistas de dividir sua lealdade entre o Estado e as empresas, ou entre as empresas e os movimentos sociais.

A frustração do voluntarismo político foi examinada em muitos trabalhos, mas não aconteceu o mesmo com o voluntarismo cultural. Atribuiu-se seu declínio ao sufocamento ou à crise das forças insurgentes em que se inseria, o que em parte é verdadeiro, mas falta analisar as causas culturais do fracasso dessa nova tentativa de articular o modernismo com a modernização.

Uma primeira chave é a supervalorização dos movimentos transformadores sem considerar a lógica de desenvolvimento dos campos culturais. Praticamente a única dinâmica social que se tenta entender na literatura crítica sobre a arte e a cultura dos anos 60 e início dos 70, é a da dependência. A reorganização que estava sendo produzida desde duas ou três décadas antes nos campos culturais e em suas relações com a sociedade foi relegada. Essa falha se torna evidente ao reler agora os manifestos, as análises políticas e estéticas, as polêmicas daquela época.

O novo olhar sobre a comunicação da cultura que se constrói nos últimos anos parte de duas tendências básicas da lógica social: de um lado, a especialização e estratificação das produções culturais; de outro, a reorganização das relações entre o público e o privado, em benefício das grandes empresas e fundações privadas.

Vejo o sintoma inicial da primeira tendência nas transformações da política cultural mexicana durante a década de 40. O Estado que tinha promovido uma integração do tradicional e do moderno, do popular e do

culto, impulsiona a partir do alemanismo um projeto no qual a utopia popular cede à modernização, a utopia revolucionária à planificação do desenvolvimento industrial. Nesse período, o Estado diferencia suas políticas culturais em relação às classes sociais: é criado o Instituto Nacional de Belas-Artes (INBA), dedicado à cultura "erudita", e são fundados, quase nos mesmos anos, o Museu Nacional de Artes e Indústrias Populares e o Instituto Nacional Indigenista. A organização separada dos aparelhos burocráticos expressa institucionalmente uma mudança de rumo. Por mais que o INBA tenha tido períodos em que tentou deselitizar a arte culta, e alguns órgãos dedicados a culturas populares reativassem às vezes a ideologia revolucionária de integração policlassista, a estrutura cindida das políticas culturais revela como o Estado concebe a reprodução social e a renovação diferencial do consenso.

Em outros países a política estatal colaborou do mesmo modo para a segmentação dos universos simbólicos. Mas foi o incremento de investimentos diferenciados nos mercados de elite e de massa o que mais acentuou o afastamento entre eles. Unida à crescente especialização dos produtores e dos públicos, essa bifurcação mudou o sentido da fissura entre o culto e o popular. Já não se baseava, como até a primeira metade do século XX, na separação entre classes, entre elites instruídas e maiorias analfabetas ou semi-analfabetas. O culto passou a ser uma área cultivada por facções da burguesia e dos setores médios, enquanto a maior parte das classes altas e médias, e a quase totalidade das classes populares, ia sendo submetida à programação massiva da indústria cultural.

As indústrias culturais proporcionam às artes plásticas, à literatura e à música uma repercussão mais extensa que a alcançada pelas mais bem-sucedidas campanhas de divulgação popular originadas pela boa vontade dos artistas. A multiplicação dos concertos nos círculos folclóricos e atos políticos alcança um público mínimo em comparação ao que oferecem aos mesmos músicos os discos, as fitas e a televisão. Os fascículos culturais e as revistas de moda ou decoração vendidas em bancas de jornais e supermercados levam as inovações literárias, plásticas e arquitetônicas aos que nunca visitam as livrarias nem os museus.

Junto com essa transformação nas relações da "alta" cultura com o consumo maciço, modifica-se o acesso das diversas classes às inovações das metrópoles. Torna-se dispensável pertencer aos clãs familiares da burguesia ou receber uma bolsa do exterior para estar a par das variações do gosto artístico ou político. O cosmopolitismo se democratiza. Em uma cultura industrializada, que necessita expandir constantemente o consumo, é menor a possibilidade de reservar repertórios exclusivos para minorias¹⁶. Não obstante, renovam-se os mecanismos diferenciais quando diversos sujeitos se apropriam das novidades.

O ESTADO CUIDA DO PATRIMÔNIO, AS EMPRESAS O MODERNIZAM

Os procedimentos de distinção simbólica passam a operar de outro modo. Mediante uma dupla separação: de um lado, entre o tradicional administrado pelo Estado e o moderno auspiciado por empresas privadas; de outro, a divisão entre o culto moderno ou experimental para elites promovido por um tipo de empresa e o massivo organizado por outro. A tendência geral é que a modernização da cultura para elites e para massas vá ficando nas mãos da iniciativa privada.

Enquanto o patrimônio tradicional continua sendo responsabilidade dos Estados, a promoção da cultura moderna é cada vez mais tarefa de empresas e órgãos privados. Dessa diferença derivam dois estilos de ação cultural. Enquanto os governos pensam sua política em termos de proteção e preservação do patrimônio histórico, as iniciativas inovadoras ficam nas mãos da sociedade civil, especialmente daqueles que dispõem de poder econômico para financiar arriscando. Uns e outros buscam na arte dois tipos de rédito simbólico: os Estados, legitimidade e consenso ao aparecer como representantes da história nacional; as empresas, obter lucro e

16. Sobre essas transformações quase tudo está por ser investigado. Menciono um texto precursor: José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção*, São Paulo, Perspectiva, 1989.

construir através da cultura de ponta, renovadora, uma imagem “não interessada” de sua expansão econômica.

Tal como analisamos no capítulo anterior, as metrópoles, a modernização da cultura visual, que os historiadores da arte latino-americana costumam conceber exclusivamente como efeito da experimentação dos artistas, tem, de trinta anos para cá, uma alta dependência de grandes empresas. Sobretudo pelo papel dessas como mecenas dos produtores no campo artístico ou transmissores dessas inovações a circuitos massivos através do desenho industrial e gráfico. Uma história das contradições da modernidade cultural na América Latina teria que mostrar em que medida o mecenato foi obra dessa política com tantos traços pré-modernos. Seria necessário partir das subvenções com que a oligarquia do final do século XIX e da primeira metade do XX apoiou artistas e escritores, ateneus, salões literários e de artes plásticas, concertos e associações musicais. Mas o período decisivo é o dos anos 60. A burguesia industrial acompanha a modernização produtiva e a introdução de novos hábitos no consumo que ela mesma impulsiona, com fundações e centros experimentais destinados a conquistar para a iniciativa privada o papel protagônico na reorganização do mercado cultural. Algumas dessas ações foram promovidas por empresas transnacionais e chegaram como exportação de correntes estéticas do pós-guerra, nascidas nas metrópoles, sobretudo nos Estados Unidos. Justificam-se por isso, as críticas à nossa dependência multiplicadas nos anos 60, entre as quais sobressaem os estudos de Shifra Goldman. Baseada em fontes documentais norte-americanas, soube ver como se articularam os grandes consórcios (Esso, Standard Oil, Shell, General Motors) com museus, revistas, artistas, críticos norte-americanos e latino-americanos, para difundir em nosso continente uma experimentação formal “despolitizada” que substituiu o realismo social¹⁷. Mas as interpretações da história que põem todo o peso nas intenções conspirativas e nas alianças maquiavélicas dos dominadores empobrecem a complexidade e os conflitos da modernização.

17. Shifra M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Austin/London, University of Texas, 1977, especialmente os capítulos 2 e 3.

Nesses anos estava ocorrendo nos países latino-americanos a transformação radical da sociedade, da educação e da cultura que resumimos nas páginas precedentes. A adoção na produção artística de novos materiais (acrílico, plástico, poliéster) e de procedimentos construtivos (técnicas de iluminação e eletrônicas, multiplicação seriada das obras) não era simples imitação da arte das metrópoles, pois tais materiais e tecnologias estavam sendo incorporados à produção industrial, e portanto à vida e ao gosto cotidianos nos países latino-americanos. O mesmo podemos dizer dos novos ícones da plástica de vanguardas: televisores, roupas da moda, personagens da comunicação massiva.

Essas transformações materiais, formais e iconográficas se consolidaram com o aparecimento de novos espaços de exibição e valorização da produção simbólica. Na Argentina e no Brasil perdiam terreno as instituições representativas da oligarquia agroexportadora – as academias, as revistas e os jornais tradicionais – e ganhavam espaço o Instituto di Tella, a Fundação Matarazzo, semanários sofisticados como *Primera Plana*. Estava sendo formado um novo sistema de circulação e valorização que, ao mesmo tempo que proclamava mais autonomia para a experimentação artística, mostrava-a como parte do processo geral de modernização industrial, tecnológica e do contexto cotidiano, conduzido pelos empresários que dirigiam esses institutos e fundações¹⁸.

No México, a ação cultural da burguesia modernizadora e dos artistas de vanguarda não surge em oposição à oligarquia tradicional, marginalizada no começo do século pela revolução, mas contradizendo o nacionalismo realista da escola mexicana auspiciado pelo Estado pós-revolucionário. A polêmica foi áspera e longa entre aqueles que detinham a hegemonia do campo plástico e os novos pintores (Tamayo, Cuevas, Gironella, Vlado), empenhados em renovar a figuração¹⁹. Mas a qualidade dos últi-

18. Estudamos extensamente esse processo na Argentina em *La Producción Simbólica*, 4. ed., México, Siglo XXI, 1988, especialmente o capítulo “Estrategias Simbólicas del Desarrollismo Económico”.

19. Destacamos na bibliografia sobre esse período a documentação e a análise apresentadas no livro de Rita Eder, *Gironella*, México, UNAM, 1981, especialmente os capítulos 1 e 2.

mos e a atrofia dos primeiros conseguiram que as novas correntes fossem reconhecidas nas galerias, espaços culturais privados e pelo próprio aparelho estatal que começou a incluí-las em sua política. À criação do Museu de Arte Moderna em 1964 somaram-se outras instâncias oficiais de consagração: as vanguardas foram recebendo prêmios, exposições nacionais e estrangeiras promovidas pelo governo e encargos de obras públicas.

Até meados da década de 70, no México, o patrocínio estatal e o privado da arte estiveram equilibrados. Apesar da insuficiência de ambos os incentivos em relação às demandas dos produtores, esse equilíbrio dá ao campo artístico um perfil menos dependente do mercado que em países como Colômbia, Venezuela, Brasil ou Argentina. No fim dos anos 70, mas especialmente a partir da crise econômica de 1982, as tendências neoconservadoras, que fragilizam o Estado e tolgem as políticas desenvolvimentistas de modernização, aproximam o México da situação do restante do continente. Assim como se transferem às empresas privadas amplos setores da produção, até então sob controle do poder público, substitui-se um tipo de hegemonia, baseado na subordinação das diferentes classes à unificação nacionalista do Estado, por outro no qual as empresas privadas aparecem como promotoras da cultura de todos os setores.

A competição cultural da iniciativa privada com o Estado se concentra em um grande complexo empresarial: Televisa. Essa empresa dirige quatro canais de televisão nacionais com múltiplas retransmissoras no México e nos Estados Unidos, produtoras e distribuidoras de vídeo, editoras, rádios, e museus nos quais se exhibe arte culta e popular – até 1986 o Museu de Arte Contemporânea Rufino Tamayo e agora o Centro Cultural de Arte Contemporânea. Essa ação tão diversificada, mas sob uma administração monopolista, estrutura as relações entre os mercados culturais. Dissemos que, dos anos 50 aos 70, a cisão entre a cultura de elites e a de massas tinha sido aprofundada pelos investimentos de diferentes tipos de capital e pela crescente especialização dos produtores e dos públicos. Nos anos 80, as macroempresas se apropriam ao mesmo tempo da programação cultural para elites e para o mercado massivo. Algo semelhante ocorreu no Brasil com a Rede Globo, dona de circuitos de televisão,

rádios, telenovelas nacionais e para exportação, e criadora de uma nova mentalidade empresarial com relação à cultura, que estabelece relações altamente profissionalizadas entre artistas, técnicos, produtores e público.

A posse simultânea por parte dessas empresas de grandes salas de exposição, espaços publicitários e críticos em cadeias de tevê e rádio, em revistas e outras instituições, permite-lhes programar ações culturais de vasta repercussão e alto custo, controlar os circuitos pelos quais serão veiculadas as críticas, e até certo ponto a decodificação que farão os diferentes públicos.

O que significa essa transformação para a cultura de elite? Se a cultura moderna se realiza ao tornar autônomo o campo formado pelos agentes específicos de cada prática – na arte: os artistas, as galerias, os museus, os críticos e o público –, as fundações de mecenas totalizadoras atacam algo central desse projeto. Ao subordinar a interação entre os agentes do campo artístico a uma única vontade empresarial, tendem a neutralizar o desenvolvimento autônomo do campo. Quanto à questão da dependência cultural, apesar de a influência imperialista das empresas metropolitanas não desaparecer, o enorme poder da Televisa, da Rede Globo e de outros órgãos latino-americanos está transformando a estrutura de nossos mercados simbólicos e sua interação com os dos países centrais.

Um caso notável dessa evolução de monopólios do mecenato é constituído pela instituição quase unipessoal dirigida por Jorge Glusberg, o Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires. Dono de uma das maiores empresas de artigos para iluminação na Argentina, a Modulor, ele dispõe de recursos para financiar as atividades do centro, dos artistas que reúne (o Grupo dos Treze a princípio, Grupo CAYC depois) e de outros que expõem nessa instituição ou são levados por ela ao exterior. Glusberg paga os catálogos, a propaganda, os fretes das obras e às vezes os materiais, se os artistas carecem de recursos. Estabelece assim uma densa rede de lealdades profissionais e paraprofissionais com artistas, arquitetos, urbanistas e críticos.

Além disso, o CAYC atua como centro interdisciplinar que une esses especialistas a comunicadores, semiólogos, sociólogos, tecnólogos e polí-

ticos, o que lhe dá grande versatilidade para inserir-se em diferentes campos da produção cultural e científica argentina, assim como para vincular-se a institutos internacionais de ponta (seus catálogos costumam ser publicados em espanhol e inglês). Há duas décadas vem organizando na Europa e nos Estados Unidos mostras anuais de artistas argentinos. Também faz exposições de artistas estrangeiros e simpósios em Buenos Aires, dos quais participam críticos renomados (Umberto Eco, Giulio Carlo Argan, Pierre Restany etc.). Ao mesmo tempo, Glusberg desenvolveu uma ação crítica múltipla, que abrange quase todos os catálogos do CAYC, a direção de páginas de arte e arquitetura nos principais jornais (*La Opinión*, em seguida *Clarín*) e artigos em revistas internacionais de ambas as especialidades, em que divulga o trabalho do centro e sugere leituras da arte solidárias com as propostas das exposições. Um recurso-chave para manter essa ação multimídia foi o controle permanente que Glusberg teve como presidente da Associação Argentina de Críticos de Arte e como vice-presidente da Associação Internacional de Críticos.

Mediante esse domínio de vários campos culturais (arte, arquitetura, imprensa, instituições associativas), e seus vínculos com forças econômicas e políticas, o CAYC conseguiu durante vinte anos uma assombrosa continuidade em um país onde um único governo constitucional conseguiu terminar seu mandato nas últimas quatro décadas. Também parece consequência de seu controle sobre tantas instâncias da produção e da circulação artística que esse centro não tenha recebido mais do que críticas confidenciais, nenhuma que o questionasse seriamente a ponto de diminuir seu reconhecimento no país, apesar de ter passado pelo menos por três etapas contraditórias.

Na primeira, de 1971 a 1974, desenvolveu uma ação plural com artistas e críticos de diversas orientações. Seu trabalho contribuiu para a inovação estética autônoma, ao incentivar experiências que ainda careciam de valor no mercado artístico, como as conceitualistas. Em alguns casos tentou atingir um público amplo, por exemplo, com as exposições planejadas em praças de Buenos Aires, das quais só se realizou uma em 1972, que foi reprimida pela polícia. A partir de 1976, Glusberg mudou sua li-

na de trabalho. Teve excelentes relações com o governo militar estabelecido desde esse ano até 1983, como se comprova, por exemplo, na promoção oficial que suas exposições recebiam, e no telegrama do presidente, o general Videla, que o felicitava por ter recebido em 1977 o prêmio da XIV Bienal de São Paulo, ao qual respondeu comprometendo-se com ele a "representar o humanismo da arte argentina no exterior". A terceira etapa começa em dezembro de 1983, na semana seguinte ao término da ditadura e início do governo Alfonsín, quando Glusberg organizou no CAYC e em outras galerias de Buenos Aires as Jornadas pela Democracia²⁰.

Na década de 60, a crescente importância dos donos de galeria e *marchands* fez com que se falasse, na Argentina, em "uma arte de difusores", para aludir à intervenção desses agentes no processo social no qual são constituídos os significados estéticos²¹. As fundações recentes abrangem muito mais, pois não atuam apenas na circulação das obras, mas reformulam as relações entre artistas, intermediários e público. Para consegui-lo, subordinam a uma ou poucas figuras poderosas as interações e os conflitos entre os agentes que ocupam diversas posições no campo cultural. Passa-se, assim, de uma estrutura na qual os vínculos horizontais, as lutas pela legitimidade e a renovação efetuavam-se com critérios predominantemente artísticos e constituíam a dinâmica autônoma dos campos culturais, a um sistema piramidal no qual as linhas de força se vêem obrigadas a convergir sob a vontade de mecenas ou empresários privados. A inovação estética se converte em um jogo dentro do mercado simbólico internacional, onde se diluem, tanto como nas artes mais dependentes das tecnologias avançadas e "universais" (cinema, televisão, vídeo), os perfis nacionais que foram preocupação de algumas vanguardas até meados deste século. Apesar de a tendência internacionalizante ter sido própria

20. As opiniões sobre o CAYC e sobre Glusberg estão divididas entre os artistas e os críticos, conforme se aprecia na pesquisa de Luz M. García, M. Elena Crespo e M. Cristina López, *CAYC*, realizada na Escuela de Bellas-Artes, Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario, 1987.

21. Marta F. de Slemenson e Germán Kratochwill, "Un Arte de Difusores: Apuntes para la Comprensión de un Movimiento Plástico de Vanguardia en Buenos Aires, de Sus Creadores, Sus Difusores y Su Público", em J.F. Marsal *et alii*, *El Intelectual Latinoamericano*, Buenos Aires, Edit. del Instituto, 1970.

das vanguardas, mencionamos que algumas uniram sua busca experimental com materiais e linguagens ao interesse em redefinir criticamente as tradições culturais a partir das quais se expressavam. Este interesse decaiu agora graças a uma relação mais mimética com as tendências hegemônicas no mercado internacional.

Em uma série de entrevistas que realizamos com artistas plásticos argentinos e mexicanos sobre o que um artista deve fazer para vender e ser reconhecido, apareceram, principalmente, insistentes referências à recessão do mercado latino-americano dos anos 80 e à "instabilidade" a que estão submetidos os artistas, tanto pela obsolescência contínua das correntes estéticas quanto pela variabilidade econômica da demanda. Nessas condições é muito forte a pressão para sintonizar com o estilo acrítico e lúdico, sem preocupações sociais nem audácias estéticas, "sem muita estridência, elegante, não muito apaixonado" da arte deste fim de século. Os mais bem-sucedidos apontam que uma obra de repercussão deve basear-se tanto em inovações ou acertos plásticos como em recursos jornalísticos, publicitários, indumentárias, viagens, vultosas contas telefônicas, cobertura de revistas e catálogos internacionais. Há os que resistem a que as implicações extra-estéticas ocupem o lugar principal, mas que ainda assim dizem que esses recursos complementares são indispensáveis.

Ser artista ou escritor, produzir obras significativas no meio dessa reorganização da sociedade global e dos mercados simbólicos, comunicar-se com públicos amplos, tornou-se muito mais complicado. Do mesmo modo que os artesãos ou produtores populares de cultura, conforme logo veremos, não podem já referir-se apenas a seu universo tradicional, os artistas também não conseguem realizar projetos reconhecidos socialmente quando se fecham em seu campo. O popular e o culto, mediados por uma reorganização industrial, mercantil e espetacular dos processos simbólicos, requerem novas estratégias.

Ao chegar à década de 90, é inegável que a América Latina efetivamente se modernizou. Como sociedade e como cultura: o modernismo simbólico e a modernização socioeconômica já não estão tão divorciados. O problema reside em que a modernização se produziu de um modo di-

ferente do que esperávamos em décadas anteriores. Nessa segunda metade do século, a modernização não foi feita tanto pelos Estados quanto pela iniciativa privada. A "socialização" ou democratização da cultura foi realizada pelas indústrias culturais – em posse quase sempre de empresas privadas – mais que pela boa vontade cultural ou política dos produtores. Continua havendo desigualdade na apropriação dos bens simbólicos e no acesso à inovação cultural, mas essa desigualdade já não tem a forma simples e polarizada que acreditávamos encontrar quando dividíamos cada país em dominadores e dominados, ou o mundo em impérios e nações dependentes. Depois deste acompanhamento das transformações estruturais, é preciso averiguar como diversos agentes culturais – produtores, intermediários e públicos – redimensionam suas práticas ante tais contradições da modernidade, ou como imaginam que poderiam fazê-lo.