

O ARTISTA COLONIAL BRASILEIRO COMO ARTISTA POPULAR

Alberto Cipiniuk

Este pequeno ensaio procura discutir a designação “arte popular” e “artista popular” em relação ao trabalho artístico produzido no Brasil colonial. O viés empregado como metodologia é a história social da arte. Contrário às afirmações dos críticos formalistas, que alegam para a arte e o artista uma autonomia ou independência, vincula o fenômeno da arte ao seu contexto histórico concreto, às circunstâncias materiais do trabalho em uma sociedade de classes.

Palavras-chave

HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE, ARTE POPULAR, ARTISTA POPULAR, ARTESANATO.

CIPINIUK, Alberto. O artista colonial brasileiro como artista popular. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 29-39, 2006.

Por ocasião da VIII Semana da Cultura Popular (outubro de 2005), na oportunidade de participação num debate orientado para as possíveis concatenações lógicas entre o estilo barroco e a cultura popular, considerei que seria interessante ter como tema de minha palestra algumas meditações sobre a maneira como a arte era entendida no período colonial brasileiro, o que era ser artista colonial brasileiro e, finalmente, se seria possível uma aproximação conceitual entre uma coisa e outra, ou seja, tal como contemporaneamente pretendemos, se poderíamos considerar esta categoria profissional – artista popular – como existente no passado, ou melhor, se existiriam artistas populares *avant la lettre*. Como percebi que houve uma certa incompreensão na ocasião de minha apresentação, resolvi aplicar-me nestes escritos para me fazer mais bem compreendido.

Para alguns este ensaio poderá parecer caduco; para outros, uma possibilidade de compreensão. Gostaria apenas de avançar para meu leitor que minha intenção não coincide com a da maioria dos que praticam a história crítica da arte. Não pretendi construir um artefato literário e diminuir a arte popular ou valorizar a arte erudita. Pretendi resolver uma equação que sei que é irredutível. Se muito explicada, a arte deixa de ser o que é, dá a dificuldade teórica de interpretá-la, pois colocar a arte na sua concreta localização faz com que nossas referências percam o equilíbrio. Entre ficar oscilando ambigualmente em uma coisa que não acredito, preferi, assim,

de peito aberto, mostrar sem meias palavras a integralidade de minhas considerações.

Antes de avançarmos é preciso dizer que meu viés teórico em relação ao estudo da arte defende uma posição que não está centrada apenas no exame das questões técnicas ou estéticas da obra de arte, ou melhor, não acredito que seja necessário o júbilo burguês quando este aprecia o ritmo, a verossimilhança, a simetria ou a decoração, tudo muito bem acabado e certinho. Meu entendimento é que nem tudo que foi pintado, esculpido ou gravado com requintes técnicos no passado é arte. É muito provável que Leonardo não chamasse seu quadro da *Monalisa* de arte, mas apenas de pintura, isto é, mesmo que empregasse o vocábulo “arte”, ele não o entenderia como nós o entendemos hoje. Além disso é preciso salientar que considero a existência de uma estética burguesa e que ela é herdeira da estética aristocrática. A aristocracia cultivava o rigor técnico na produção da obra de arte e, depois da Revolução Industrial, será substituída pela burguesia. Portanto, aristocracia e burguesia cultivavam a estética clássica, sem dilemas de natureza sentimental, até a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki.

Considero ainda que, hoje em dia, apesar de uma reduzidíssima parte da burguesia contemporânea adotar a estética moderna (anticlássica), que formalmente é antagônica aos procedimentos citados, ainda assim, a estética da sociedade industrial é a tradicional. É majoritária ou hegemônica, pois amplos se-

tores da burguesia e das camadas médias e populares, que são a maioria numérica dos consumidores ou apreciadores de arte, adotam a tradição em seus valores essenciais.

A comprovação de que a estética tradicional é hegemônica nos dias de hoje é o afastamento do público das galerias, museus de arte e centros culturais. As pessoas simplesmente não entendem o que chamam de “arte moderna”,¹ embora os partidários dessa estética se esmerem em recrutar artistas nessa linha de ação, promovendo eventos, exposições e discussões em diferentes mídias e sejam dominantes em praticamente todos os cursos técnicos ou de nível universitário de história da arte; parece que há uma resistência em relação ao abandono da estética tradicional.

Contrário à maioria de meus colegas do Departamento de Teoria e História da Arte (UERJ), entendo que o emprego dos critérios técnicos ou estéticos serve apenas como um equivocado eixo para classificação ou hierarquização das “melhores” composições (cultas ou eruditas) ou sujeição das piores (incultas ou insipientes). Assinto que o fenômeno da arte é histórico e concreto, é o resultado físico ou material de procedimentos ou práticas de trabalho dos artistas, melhor ainda, é um conjunto de práticas sociais situadas historicamente e geograficamente. É fato social, apêndice da cultura. Portanto sou contrário às análises formalistas que se posicionam focalizando unicamente a produção do artefato artístico. Procuo definir o fenômeno na sua relação entre a produção, a recepção e a cir-

culação do objeto de arte.

Entendo ainda que a obra de arte, além de sua parte material ou física, possui uma dimensão complementar que é abstrata e enunciada por diversas teorias impregnadas por ideologias de classe. A mais importante delas considera que a arte é um impulso humano básico, uma essência autônoma, transcendental e anti-histórica. Existiria em todos os homens, em todos os lugares do mundo e em todas as épocas, da pré-história até a contemporaneidade. Essa dimensão teórica e abstrata é hegemônica nos dias de hoje, e aqueles que a adotam quase sempre empregam a análise formalista, ou seja, empregam os enunciados técnicos ou estéticos, para exemplificar essa transcendência.

A hegemonia dessa teoria é paradoxal e precisa ser discutida, posto que é uma noção idealista. Aliás, é também curioso perguntar por qual motivo se discute tanto a arte. Verificamos que a maior parte das discussões sobre a arte existe porque ela é rodeada de posturas dogmáticas e inflexíveis quanto a sua transcendência. Nosso entendimento é de que o problema da arte não deve ser remetido para as estagnadas águas da metafísica. Temos, por exemplo, alguns marxistas² ou pseudomarxistas³ que, em ruinosos e antiquados debates, afirmam que Marx teria em relação à arte (trabalho criador, atividade prática ou práxis) um procedimento não científico baseado no conceito da essência humana, que definitivamente não pode ser defendido, pois é metafísico ou hegeliano.⁴ Talvez eu esteja causando uma impressão mui-

to forte ao apontar esse paradoxo, mas Marx, em vários momentos de sua obra,⁵ teria argumentado que a atividade criativa prática empenhada na transformação do ambiente material (trabalho em geral) era uma das principais características de distinção entre os homens e animais. Em condições não alienadas os homens agiriam conscientemente, construindo e transformando as coisas do mundo. A arte na sociedade burguesa, tal como o direito ou a religião, estaria alienada. Contudo, comparando o direito e a religião com a arte, em “essência”, o objeto de arte seria o resultado de uma prática criativa diferente de outras práticas sociais “alienadas” ou daquelas realizadas pelos animais, pois eram instintivas (o famoso exemplo da comparação entre a abelha e o arquiteto – *O Capital*). A arte, ou o trabalho em geral (práxis), seria espontânea, caracterizaria o homem, pois seria parte da sua “essência”, tal como o materialismo histórico comprovou.

No Ocidente, de acordo com os manuais de história da arte, a função social da arte foi basicamente solenizar ou eternizar aquilo que os homens definiam como grandes momentos da vida, isto é, ela servia para reforçar a integração do grupo social, reafirmando a percepção que tinha dele mesmo e de sua unidade com os outros homens. Hoje, ou seja, depois da Revolução Industrial, referindo longinquamente os princípios estéticos da tradição, a arte é um artefato com fins comerciais e se intermedeia com outros objetos da cultura material seguindo as leis de circu-

lação do mercado. Contudo, possuir obras de arte, vendê-las ou comprá-las, entender do que elas tratam significa distinção ou elevação social. Estranhamente os enunciados sobre a arte não deixaram para trás seus antigos significados. Ora, a arte não tem uma autonomia ou independência associada a sua singularidade estética. Não há como examinar o fenômeno da arte apenas por intermédio de uma natureza especial do trabalho do artista (uma eventual possibilidade da existência de uma essência humana) ou então se dedicando unicamente a suas “elevadas” qualidades técnicas ou estéticas, reais ou inventadas.

Para concluir esse primeiro ponto, consideramos que a arte, além de concreta fisicamente (ainda que exista uma arte conceitual ou não objetiva), produto da cultura, é um artefato material somado a uma noção simbólica e não existe isoladamente fora de um contexto histórico definido pelas práticas sociais. A arte e o artista não subsistem a não ser em função de um grupo social historicamente constituído naquilo que Bourdieu⁶ denominou “campo da arte”.

Após as primeiras linhas dessas considerações, acredito que já ficou claro para o leitor o entendimento de que não poderíamos trazer a possibilidade da existência daquilo que hoje denominamos “artista popular” para o contexto colonial brasileiro. Pois, se a arte não é uma realidade em si mesma, não é algo autônomo, existindo sem uma finalidade, sem um para isto ou para aquilo, mas bastando-se a si mesma, um impulso transcendental ofertado biologicamente

(geneticamente) ou como graça divina (dom), para uns poucos⁷ e que existiria desde a noite dos tempos, traduzido por um “*je ne sais quoi*”⁸ em suas formas clássicas, mas um conjunto de práticas sociais que obtém significação dependendo de sua localização histórica, fica meio complicada essa associação considerando uma diferença cronológica de aproximadamente 300 anos.

Para que pudéssemos realizar essa aproximação seria necessário considerar isso que hoje chamamos de “arte” como a mesma coisa que existia no período colonial brasileiro, mas parece que essa não seria uma maneira de distinguir corretamente a arte, nem colocar esse conceito junto de outras práticas sociais (trabalhos) do homem colonial brasileiro. Parece-me que o trabalho do crítico de arte é apontar o nó teórico dos enunciados, e aqui há um dos nós mais apertados da cultura ocidental. A noção passadista da arte possui uma magnitude tal, que ela compromete nossa isenção. Os significados perdem o sentido original e para continuar existindo adotam outros sentidos formando uma teia que inclui praticamente todas as possibilidades de interpretação. Aliás, quem define a existência da “arte popular” ou o “artista popular” está dentro da mesma tradição histórica, utiliza o mesmo enunciado que defende a arte como um fenômeno transcendental. Parece-me, portanto, que tentar desatar esse nó passaria necessariamente pela consideração da arte como algo singular ou diferente. Um fenômeno produzido por pessoas diferentes de nós mesmos. A arte não é

algo fora do comum e exclusiva de uns poucos, mas um fenômeno universal porque é um atributo de todos os homens e mulheres.

Se tomarmos essa discussão pela outra ponta, isto é, partindo da atualidade, do modo como definimos o artista “popular”, teríamos vários outros fatores de complicação. Todos nós sabemos que o conceito de arte, como todo e qualquer conceito, é arbitrário e, até onde vai meu conhecimento sobre as teorias da arte contemporânea,⁹ a arte popular e o artista popular não são entendidos como pertencentes ao que se define como arte, mas seriam algo folclórico ou primitivo e que é matéria de discussão dos antropólogos ou etnógrafos. A visão hegemônica dos críticos de arte, a visão contemporânea da arte,¹⁰ distingue o artista popular de um outro tipo de artista, por exemplo, o artista “erudito”, aquele que geralmente é recrutado nos setores médios da sociedade, tem formação de nível universitário e quase sempre expõe em galerias, museus ou centros culturais.¹¹ Assim para definirmos arte e artista precisaríamos examinar nosso viés teórico ou os instrumentos conceituais (ideológicos) que empregamos para defini-los.

A bem da verdade, se aprofundarmos nossa análise nessa linha teórica, aquilo que definimos como artista colonial brasileiro não poderia ser chamado de artista. No Brasil colonial não houve artistas como na Europa. Não apenas porque eles não tinham as mesmas condições técnicas, o domínio intelectual e prático dos códigos estéticos, mas não

houve artistas como Leonardo da Vinci ou *il divino* Michelangelo, porque também não havia cortes principescas para adúlá-los e protegê-los. Também não houve um Giorgio Vasari¹² e tantos outros tratadistas para escrever biografias de “todos” os artistas, comprando seus trabalhos e estabelecendo uma hierarquia técnica e estética segundo os critérios que enunciámos mais acima. Esse entendimento só seria possível se os artistas coloniais considerassem a existência da institucionalização da arte. Se entendessem que, entre todas as práticas sociais, a prática da arte era uma atividade especial, algo de grande importância, consagrada e legitimada como tal.

O meu atento leitor argumentaria que, no entanto, a arte também era empregada para consagração das coisas mais queridas e importantes da vida colonial, e que o artista era aquele que as realizava, logo tinha consciência de seu prestígio e influência. Nossa réplica convidado para uma reflexão. A consciência dos homens coloniais não era algo que lhes pertencia como hoje nós acreditamos em nossa própria subjetividade, algo construído no embate de nossas pulsões psicológicas com o meio social. O homem, enquanto indivíduo com méritos e atributos, era homem com uma graça de Deus. Um simples instrumento na mão do criador. Na visão colonial, quem realizava as obras não eram os artistas, mas a divindade manifestada por intermédio deles. A obra de arte, quando era de boa qualidade técnica, não era por conta de um trabalho bem realizado como os gregos (*te???*, ‘*techné*’ ou *ars*)

acreditavam, mas uma espécie de epifania, e o artista, uma espécie de comentarador ou esclarecedor da palavra de Deus. O “artista” colonial, talvez fosse melhor chamá-lo sempre de “artesão”, não se via individualmente, mas em grupo. Não fazia autopropaganda ou se exibia narcisicamente. Autobiografias, diários ou até mesmo cadernos de viagem são inexistentes. A maioria não sabia ler ou escrever. Não há registros históricos de suas reuniões de trabalho, mas é certo que sempre trabalhavam em grupo. E trabalhavam dessa forma, pois essa era a única possibilidade econômica para a realização de qualquer trabalho; ademais, não devemos esquecer, havia a escravidão.

A prática do trabalho artístico no Brasil colonial não se deu da mesma forma ou com as mesmas características do trabalho artístico na Europa. Na Europa alguns artistas tiveram o estatuto social equivalente aos dos príncipes. Leonardo e Michelangelo, por exemplo, eram tidos como príncipes do espírito. Para os filhos da aristocracia, a arte era uma forma privilegiada de conhecimento, a suprema educadora da humanidade. Os aristocratas compravam obras de arte, tinham enormes coleções e as utilizavam para ornamentação de seus palácios. Príncipes e princesas tinham aulas de arte porque seus pais acreditavam que ela fazia parte da formação integral que eles deveriam ter para governar os outros homens. Acreditavam que por meio de uma pintura, poderíamos, por exemplo, enxergar o mundo das idéias, o mundo primigênio, o mundo dos deu-

ses. O ensino de arte – educação artística – que hoje é defendido com unhas e dentes para o ensino fundamental e médio, pela categoria profissional dos educadores artísticos, se funda na mesma crença idealista, pois, já que estamos em um sistema mais democrático do que o sistema aristocrático do *ancien régime*, a educação artística deve ser um direito de todos. Como o ensino fundamental e o médio no Brasil são obrigações do Estado burguês e como toda a educação vai muito mal, pois a burguesia não deseja que as classes trabalhadoras sejam instruídas, o ensino em geral e em particular o ensino de arte são precários e de má qualidade.

Nas narrativas históricas sobre os artistas europeus, os reis se inclinavam humildemente para apanhar os pincéis que o artista displicentemente deixava cair no chão. Alguns artistas tinham reis na cabeceira de seu leito de morte. Juscelino Kubitschek, que foi um presidente “esclarecido”, quando soube que Pancetti estava internado com câncer em hospital de Salvador, colocou um assessor de plantão para tentar saber quando ele expiraria a fim de repetir respeitosamente essa longa tradição. Mesmo que essas narrativas históricas não correspondessem inteiramente à verdade dos fatos, havia a crença de que as coisas funcionavam dessa maneira. A noção simbólica que estava em vigor era de que o artista tinha uma origem humilde, mas por meio de sua arte ou trabalho, ou melhor, de uma graça, a de poder trabalhar tecnicamente dentro dos pressupostos da estética clássica, que obtinha de Deus,

pelos grandes serviços sociais que Deus prestava por seu intermédio, tinha um lugar ao lado dos senhores mais poderosos.

Mas não foram apenas os aristocratas os responsáveis pela manutenção desses pressupostos; as próprias corporações de ofícios também mantinham os mesmos juízos e opiniões. Além de as circunstâncias obrigarem todos os artífices a se filiar às corporações,¹³ elas faziam leis e outorgavam documentos comprobatórios da excelência técnica ou estética de seus membros, isto é, reproduziam o mesmo sistema de valores simbólicos e também encomendavam inúmeras obras, emulando-se com a Igreja e com a nobreza. O mesmo acontecia com as academias, que em última instância também eram corporações, mas possuíam mais privilégios do que aquelas dos oficiais mecânicos ou artesãos.

No Brasil, por conta de uma situação histórica específica, a arte não havia sido institucionalizada, não havia sólidas corporações de oficiais mecânicos (artífices de diferentes modalidades), não existiam instituições de recrutamento e formação de artistas, não existiam corporações “superiores” ou de “alto nível”, como as academias de arte, não se escreveram ou imprimiram livros de arte, não houve troca de idéias ou debates artísticos publicados em jornais, não houve debates teóricos sobre arte em saraus privados, e não existiram exposições públicas ou privadas de arte.

Mas meu leitor diria que ainda assim havia arte no período colonial. Embora

fosse majoritariamente religiosa, ela existia. E existia como uma prática social disseminada, ampla o suficiente para podermos empregar o termo arte, tal como quando chamamos de arte a produção de nossos artistas populares contemporâneos. Ocorre que a diferença é que a arte colonial não era consagrada ou legitimada enquanto tal, isto é, não era entendida com a mesma importância com que a vemos hoje. Quando construíam templos recrutavam os “melhores” artífices, os mais capazes de executar as tarefas técnicas necessárias. Muita vez foram empregados artífices estrangeiros, mas, quando a obra deveria ser mais importante ainda, não se encaulavam e esqueciam dos “artistas” autóctones; simplesmente traziam igrejas inteiras, pedra por pedra, de Portugal para o Brasil.

Portanto, antes de tentarmos estabelecer conexões entre os artistas populares de hoje e aqueles do período colonial é preciso colocar em relevo o estatuto social do artista daquele período histórico. Segundo as informações de que dispomos, ele era desprestigiado, pois o trabalho artesanal não era visto como um trabalho de importância se comparado ao trabalho de profissional liberal, dono dos meios de produção. O artista colonial praticamente trabalhava em troca de comida. Dormia nos canteiros de obras, como os “paraibas”, os não qualificados operários da construção civil de hoje em dia, eram verdadeiros *outsiders*, considerando-se ainda que eram negros ou mulatos, escória da sociedade, o seu nível mais baixo.

Se trouxermos a questão para os dias de hoje verificaremos que distinguimos os artistas populares dos artistas eruditos pelas mesmas razões: os artistas eruditos em geral são recrutados nas camadas superiores e médias da população, têm formação de nível técnico ou universitário e são donos dos meios de produção, vendem sua força de trabalho no mercado de trabalho como os outros profissionais liberais. Os artistas populares são oriundos dos níveis sociais mais baixos da população, não têm formação escolar ou técnica apropriada e trabalham com meios de produção de fortuna, isto é, adaptados para a realização técnica do que precisam, e finalmente não têm meios de disputar comercialmente a venda de sua força de trabalho no mercado como os profissionais liberais fazem. Mas não podemos associá-los aos artistas coloniais apenas pela baixa condição social, isso seria utilizar apenas o critério econômico para distinguir ou aproximar o artista do passado e o do presente. Parece-me que a economia que aqui prevalece é a economia das trocas simbólicas. Uma outra economia, mas também determinista e extremamente importante.

Depois de 1860, ou talvez um pouco antes, a arte moderna trouxe a possibilidade de uma nova estética, isto é, a estética tradicional ou clássica começou a ser antagonizada por outros princípios técnicos ou estéticos. Aqui não é o melhor lugar para explicar as causas dessa transformação, mas o experimentalismo de alguns artistas tinha uma razão de ser: precisavam de novas formas para

representar a desagregação ou volatilização de antigos critérios ou valores culturais sobre os quais a antiga estética se fundava. O interesse pelo popular e a denominação arte popular surgem também nesse momento. Tal como havia o artista moderno que se batia contra as normas da tradição artística, o artista popular seria uma espécie de primo pobre do artista “erudito”, pois seria ingênuo e espontâneo em sua busca. Já o artista “erudito” se pautaria por uma intencionalidade artística, uma vontade de transformar conscientemente a estética clássica.

Para concluir, tentando escapar das inflexíveis discussões sobre arte tendo como referência uma “essência” para a arte e o artista, mas considerando que a arte é uma forma de trabalho singular, tal como Marx definiu, isto é, criativa ainda que possa se alienar em determinadas situações históricas, verificamos que só poderíamos aproximar o “artista popular” ou o “artesão popular” do período colonial ao artista colonial da contemporaneidade, exatamente por ela (a arte) não ser um fenômeno social distinto como muitos desejam. Não estamos pretendendo reduzir nossa discussão apenas como meio de garantir uma voz para um eventual proletário revolucionário, contrário à arrogante e decadente burguesia moribunda, herdeira da aristocracia. A arte popular, entendida como uma forma de trabalho (práxis) e não como um trabalho tecnicamente superior, esteticamente falando, a arte que o artista popular realiza é um tipo de trabalho que se afasta dos padrões euro-

peus (o bem-acabado e certinho), da ordem rígida da proporção, uma arte sem muita habilidade pessoal ou perícia do artista, uma arte complexa de sutilezas e evasivas, em vez de ser clara e objetiva, uma arte tímida pela falta de confiança social e também sem ser aquela concepção romântica ou moderna, que marca sua característica exatamente pela oposição à tradição, como expressão direta do sofrimento dos trabalhadores negros e mulatos do período colonial ou dos paraibas de obra de hoje em dia, comentários irônicos e amargos de sua situação social, mas um trabalho que pode ser explorado, pois todos os trabalhos são comercializáveis.

É preciso compreender o trabalho sem sentimentalismo ou considerando sua qualidade técnica. O trabalho pode ser livre e criativo ou explorado e dependente.¹⁴ A arte e o artista, popular ou erudito, podem ser livres e criativos se entenderem que a arte é uma forma de trabalho e que dentro de uma sociedade de classes, como a capitalista, há a exploração do trabalho. Portanto, caberia à crítica esclarecer a natureza ou essência do trabalho em uma sociedade de classes pervertida; que a arte não depende de uma “elevação” ou “superioridade” de um artesão mais bem preparado, isto é, tentar imputar à arte méritos que ela não tem, entendê-la como uma forma singular de trabalho, um estatuto social que ela não tem. Isso não seria diminuí-la em relação aos outros tipos de trabalho, mas localizá-la em uma posição mais concreta ou não idealizada.

Podemos dizer que, ao examinar o

estatuto do artista no Brasil colonial e compreender que ele equivaleria ao mesmo estatuto dos artistas populares nos dias de hoje, poderíamos realizar a ilação de que o artista colonial seria o equivalente ou uma “espécie” de artista popular. Mas isso seria muito pouco. Tal como ocorreu no passado com os artesãos, o artista popular de hoje simplesmente não pode pertencer ao campo da arte, é censurado por não deter os códigos estéticos dos artistas eruditos. Ele é marginalizado na hora de sua formação técnica e excluído do mercado comercial controlado pela norma culta. Resta-lhe, portanto, o exótico lugar de café com leite da produção “espiritual” brasileira. Tal como o índio, o incivilizado homem primitivo que precisa da tutela do Estado, aquele que necessita da proteção do antropólogo e de um museu específico (do folclore) para expor suas obras e, em vista de sua singularidade, ter em seu auxílio mecanismos especiais de comercialização. Se hoje o artista colonial e o artista popular são reconhecidos, as explicações não devem ser procuradas no passado ou no presente, mas nas formas ideológicas que empregamos para pensar os objetos que produzem ou produzem essas designações.

NOTAS

1 Arte moderna é o termo genérico pelo qual a produção artística contemporânea é designada.

2 Althusser, 1996.

3 Taylor, 2005. Na verdade Taylor não se apresenta como marxista, mas utiliza a bibliografia de Marx, Sartre e Althusser, assim como suas próprias concepções sobre a política mundial para atacar os marxistas denominando-os idealistas.

4 Althusser, 1996.

5 Seja em obras da juventude, como *Manuscritos econômicos e filosóficos*, seja em obras da maturidade, como *O Capital*. Ocorre que pelo contexto, em *O Capital*, Marx não afirma que existe uma característica especial ou outra singularidade que distingue o trabalho arquitetônico, como arte. Marx não coloca a arte à parte das atividades mais cotidianas ou trabalhos “inferiores” em vista de suas características estéticas. Na verdade ele caracteriza o trabalho do homem, todos os tipos de trabalho, o artístico incluído, como universais e atributos de nossa humanidade.

6 Bourdieu, 2001.

7 Sabemos que nem todos somos artistas. Se os artistas são artistas por razões de nascimento, também não nos perguntamos se “ser artista” é geneticamente comprovável, ou se é uma graça divina. Fato é que segundo, essa forma teórica, muito poucos são artistas.

8 “Eu não sei o quê”, tal como Giorgio Vasari empregou como atributo para definir a graça de ser artista.

9 Stiles et Selz, 1996.

10 “*The October espoused theories, the cronies of the October crew (mafia), or one of their favorite authors*”. Essa frase descontente, com que eu concordo inte-

- gralmente, foi retirada de um comentário de leitores na Amazon Books, sobre a publicação do livro *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, editado pela Thames & Hudson em 2004. Como a Thames & Hudson é uma casa editorial de grande prestígio em relação às formas tradicionais de arte, essa publicação pode ser considerada a definitiva consagração da linha teórica da revista *October*.
- 11 Os artistas populares também expõem em galerias, museus e centros culturais, mas são vistos como “diferentes”, situados mais proximamente dos povos indígenas, dos homens pré-históricos.
- 12 Vasari, 1550. A segunda edição ampliada foi publicada um pouco depois, em 1568.
- 13 Não havia muitas instituições de amparo social, institutos de previdência, além das próprias famílias. Se um artesão pobre visse a falecer, sua corporação, dependendo de sua regulamentação, poderia pagar seu enterro, as missas para a salvação de sua alma, proteger a viúva, profissionalizar os filhos homens ou fornecer um pequeno dote para as filhas.
- 14 Marx diria que se tratava de um trabalho alienado.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- FOSTER, Hal et alli. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *El Capital. Crítica de la economía política*. Edición a cargo de Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI Editores S. A., 1975.
- STILES, Kristine et SELZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of artists' writings*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- TAYLOR, Roger L. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.
- VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti Archittetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino á tempi nostri descritti in lingua Toscana da Giorgio Vasri pittore Arentino, con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*. Florence: Lorenzo Torrentino, 1550.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Avant-propos de Étienne Balibar. Paris: La Découverte/Poche, 1996.

Alberto Cipiniuk é professor de História da Arte do Instituto de Artes da Uerj e do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

