

PATRIMÔNIO ARTÍSTICO, IDEOLOGIA E DOMINAÇÃO PARA UMA CRÍTICA ONTOLÓGICA DA FORMAÇÃO ESTÉTICO-CULTURAL NO BRASIL¹

Ronaldo Rosas Reis²

Resumo³

O artigo aborda as relações sociais no campo da arte, especialmente as articulações entre a formação estético-cultural da sociedade, a ideologia e o projeto teleológico educacional burguês. Sua referência metodológica é a ontologia crítica e seu objeto de estudo são as ideias que conformam o acervo público de artes plásticas do Museu Nacional de Belas Artes sediado na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo é estabelecer um conhecimento crítico sobre o processo histórico de legitimação e institucionalização dos valores estéticos e artísticos utilizados ao longo do tempo na formação daquele acervo.

Palavras-chave: Patrimônio artístico; Sistema de arte; Educação estético-cultural; Brasil.

PATRIMONIO ARTÍSTICO, IDEOLOGÍA Y DOMINACIÓN: PARA UNA CRÍTICA ONTOLÓGICA DE LA FORMACIÓN ESTÉTICO-CULTURAL EN BRASIL

Resumen

El artículo aborda las relaciones sociales en el campo del arte, especialmente las articulaciones entre la formación estético-cultural de la sociedad, la ideología y el proyecto teleológico educativo burgués. Su referencia metodológica es la ontología crítica y su objeto de estudio son las ideas que conforman el acervo público de artes plásticas del Museo Nacional de Bellas Artes con sede en la ciudad de Río de Janeiro. El objetivo es establecer un conocimiento crítico sobre el proceso histórico de legitimación e institucionalización de los valores estéticos y artísticos utilizados a lo largo del tiempo en la formación de aquel acervo.

Palabras-clave: Patrimonio artístico; Sistema del arte; Educación estético-cultural; Brasil.

ARTISTIC HERITAGE, IDEOLOGY AND DOMINATION: FOR AN ONTOLOGICAL CRITIQUE OF AESTHETIC-CULTURAL FORMATION IN BRAZIL

Abstract

The article deals with social relations in the field of art, especially the articulations between the aesthetic-cultural formation of society, ideology and the bourgeois educational teleological project. Its methodological reference is critical ontology and its object of study are the ideas that make up the public collection of plastic arts of the National Museum of Fine Arts based in the city of Rio de Janeiro. The objective is to establish critical knowledge about the historical process of legitimation and institutionalization of the aesthetic and artistic values used over time in the formation of that heritage.

Keywords: Artistic heritage; Art system; Aesthetic-cultural Education; Brazil.

¹ Texto baseado no relatório científico final apresentado em 2018 como pesquisador visitante no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana na Universidade do Estado do Rio de Janeiro com apoio da FAPERJ.

² Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com Pós-Doutorado em Filosofia pela Universidad de Buenos Aires (UBA) e Educação Pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Titular aposentado da Universidade Federal Fluminense (UFF).

³ Artigo recebido em 19/06/2022. Aprovado em 20/07/2022. Publicado em 15/09/2022

1. Introdução

O tema configurado no título deste artigo está inserido no horizonte amplo e ainda não suficientemente explorado dos estudos históricos sobre a relação arte e formação humana no Brasil. Uma das bases empíricas a partir do que sua narrativa tomou forma é o acervo de arte brasileira encontrado no Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA). O Museu é uma das três instituições públicas federais situadas na cidade do Rio de Janeiro voltadas exclusivamente para as artes plásticas⁴. Decerto que se coloca fora do alcance de um artigo com limitação de espaço a pretensão de um exame detalhado do todo ou mesmo de parte dos milhares de artefatos abrigados nas diversas coleções do MNBA. Não obstante, partindo do sumário introdutório a seguir, o texto se debruça criticamente sobre as relações históricas que deram forma ao aparecimento do MNBA como base para o estudo do tema proposto.

O MNBA é voltado exclusivamente para as artes plásticas, sendo nesse gênero artístico a instituição pública federal mais antiga e a que detém o maior acervo do país. Criado oficialmente em 1937 por decreto presidencial, o museu ocupa um edifício de 17.000 m² que outrora fora da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), sendo 10.500 m² desta área destinada para exposições permanentes e temporárias, e 850 m² para a guarda dos itens da Reserva Técnica (MAFRA, 1985; LUSTOSA, 2002). A história do seu acervo se confunde com a transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808. Acossada pelo exército de Napoleão Bonaparte, a rainha Maria I, a “Louca”, o príncipe regente João e a corte portuguesa, num total de quase quinze mil pessoas entre nobres cortesãos, servos e empregados domésticos, desembarcam na cidade do Rio de Janeiro, então capital colonial. Nos porões da frota formada por trinta e seis embarcações se encontravam cerca de 60.000 livros que posteriormente formariam a base do acervo da futura Biblioteca Nacional, além de uma extraordinária quantidade de mobiliário, tapeçarias, louças e de utensílios domésticos diversos que mais tarde comporiam o acervo de vários museus brasileiros.

Submetido a exclusividade de um acordo econômico e político com a Inglaterra, cuja contrapartida era a proteção de Portugal face aos franceses e seus aliados europeus, o príncipe regente João empreenderia um conjunto de medidas liberais que culminariam na súbita modernização do Brasil. Assim, em 1821, ao deixar o país já como rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, João VI patrocinara, dentre outros eventos importantes, a

⁴ As demais instituições públicas federais com esta finalidade na cidade são o Museu da Chácara do Céu e o Museu do Açude, ambos anteriormente vinculados ao hoje extinto Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

instauração de tipografias e da imprensa régia, a criação do Banco do Brasil, a instalação de siderúrgicas, da já mencionada Biblioteca Nacional e do Museu Nacional da Quinta da Boavista. Todavia, será a chegada de uma Missão Artística Francesa o evento que nos interessa mais de perto. Nesse contexto, coube ao professor Joachim Lebreton, do Instituto de França, comandar o grupo de cerca de dez artistas e artífices que aportou na cidade do Rio de Janeiro em 1816. Bonapartista ativo, o professor tomou a si o encargo como forma de autoexílio, posto que havia sido afastado do seu cargo vitalício em razão da sua afinidade política. Em carta dirigida ao Conde da Barca, Lebreton “propunha a criação de uma dupla escola de artes: um setor para o ensino de belas-artes e outra para o ensino de artes mecânicas”, tendo o desenho como disciplina compartilhada pelas duas seções (CUNHA, 2000, p. 78). Criada em agosto de 1816 por decreto do rei João VI, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios aguardaria quatro anos para dar início às aulas e ao seu funcionamento efetivo. Em 1826, quatro anos após a independência brasileira de Portugal, a Escola Real passaria a ser chamada de Academia Imperial de Belas-Artes. Ao fim do terceiro ano de sua existência, a Academia realiza a primeira exposição oficial de belas-artes no país dela constando obras dos mestres franceses e de alguns de seus melhores alunos (SALA, 2002, p. 21). De acordo com Sala (2002, p. 23), em 1830 teve início as Exposições Gerais de Belas-Artes com os trabalhos de alunos da Academia, tornando-se o marco de origem do Salão de Belas-Artes. Já no período republicano, a Academia Imperial seria transformada em Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), ficando esta como depositária das peças trazidas de Portugal por João VI, das pinturas trazidas da França por Joachim Lebreton, dos trabalhos produzidos no Brasil pelos membros da Missão Artística Francesa, e da produção dos alunos acumuladas institucionalmente no curso das Exposições Gerais de Belas-Artes. Sobre esse fato é importante destacar que a prática dos Salões com seus prêmios de viagem e de aquisição seria mantida semi oficialmente até 1931, quando um decreto presidencial instituiu o Conselho Nacional de Belas-Artes o qual estabeleceria as novas designações do Salão de Belas-Artes. Cerca de duas décadas depois, em 1952, o Salão de Belas-Artes passou a dividir espaço com o Salão de Arte Moderna, e, em 1977, seriam ambos fundidos num único Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP), mantendo a obrigação da fixação de prêmios de viagem ao exterior, no país e aquisições⁵. Um pouco mais adiante voltaremos a isso.

Em 1937, todas as coleções da ENBA foram catalogadas e transferidas para o Museu Nacional de Belas-Artes recém-criado (Cf. PEREIRA (1996; 2001/2002)). Hoje, o MNBA

⁵ Respectivamente decreto n° 22.897/31, Lei n° 1.512/52 e Lei n° 6.426/77. Tal situação manteve-se praticamente inalterada até a década de 1995, ano em que o Salão Nacional de Artes Plástica foi suspenso.

detém um acervo de 70.000 itens entre pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos, documentos e livros, incluindo os 16.000 itens da Reserva Técnica, possuindo a maior e mais importante coleção de arte brasileira do século XIX, e um considerável número de obras do século XX (BRASIL/ MNBA 1985). Não tendo uma trajetória histórica institucional de ação educativa permanente, o MNBA somente veio adotar tal proposta nas últimas duas décadas e meia. Dentre as atividades educativas relacionadas no material disponível fisicamente na instituição e na rede internacional de computadores, o MNBA (2018) relaciona três projetos de visitas mediadas ao acervo e uma oficina para professores de Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio da rede pública e privada e estudantes de Pedagogia e Licenciaturas. De um modo geral, a ação educativa tem por objetivos “promover a construção de significados e novos olhares no espaço expositivo”, “articular arte, cultura e lazer”, fornecer subsídios para que “o professor crie estratégias pedagógicas para trabalhar o acervo do MNBA em suas aulas e incentivar a visita ao museu” e, especificamente para “grupos de cegos e videntes”, “provocar o diálogo e a troca de impressões, lembranças, comparações, tornando a visita ao museu uma experiência enriquecedora para todos os visitantes do grupo”. Na linha de difusão cultural o MNBA mantém um projeto que visa aproximar o artista plástico e o público, promovendo palestras gratuitas sobre o processo criativo e outras questões relacionadas à “especificidade da obra do artista e a sua trajetória”. Por fim, o MNBA mantém um sítio virtual atrativo esteticamente e bem solucionado do ponto de vista do acesso, garantindo ao usuário em geral a apreensão rápida do seu conteúdo, a despeito de não oferecer informações mais detalhadas sobre os dados percentuais dos visitantes presenciais e dos resultados alcançados pelos projetos ao pesquisador.

Os elementos descritivos dispostos inicialmente neste sumário crítico introdutório das relações que presidem o percurso que dá a forma original do acervo do MNBA, nos remetem diretamente à problemática motivadora abordada centralmente no presente artigo, isto é: a função e a relevância social da instituição museológica na formação estético-cultural no Brasil. Tal motivação parte do pressuposto de que, ao longo do percurso que deu vida ao MNBA, as metamorfoses teleológicas operadas pelas elites econômicas e intelectuais do país no controle das diretrizes estéticas nacionais – incluindo as metamorfoses necessárias para mitigar eventuais conflitos entre as frações da classe dominante –, tinham e têm por objetivo primordial assegurar a manutenção da dominação ideológica do patrimônio artístico nacional. Sem embargo, reconhecendo o papel histórico fundamental exercido pela Missão Artística Francesa como instituidora de uma estética burguesa oficial, um sistema nacional de belas-artes tomou a

forma ensejada por Joachim Lebreton no seu plano estratégico de 1816. Foi a partir dele que a evolução compartilhada do ensino das belas-artes e dos ofícios mecânicos possibilitou à ideologia estética neoclássica fazer frente à tradição barroca então dominante. Segundo documento de 1855, o então diretor da Academia de Belas-Artes relatava que o ensino de ofícios traria dentro em pouco “um novo cunho aos artefatos industriais, às fachadas e jardins [produzindo] à luz tropical as harmonias que caracterizam os monumentos da Grécia” (*apud* CUNHA, 2000, p. 120). O documento é ainda revelador do modo como o Estado conferira à Academia um aparato legislador sobre a estética das artes e ofícios, seja para manter sob seu controle o sistema de produção seja para agregar *valor artístico* ao produto final. A exemplo do que ocorrera na Europa a partir da segunda metade do século XVIII, seriam os mestres catedráticos das diferentes disciplinas uma autoridade para exarar juízos estéticos oficiais. No âmbito das exposições oficiais de belas-artes, seriam eles os responsáveis por outorgar as principais premiações como aquisições e viagens de estudo, e no âmbito patrimonial seriam eles que ajuizariam a estética dos prédios da administração pública, dos parques e jardins, dos monumentos etc. Nesse sentido, e aqui retomando a questão deixada em aberto acerca da prática dos Salões e de suas premiações institucionais, o acúmulo de mais de século e meio de aquisições de obras que formariam a um só tempo parte do acervo do MNBA e de inúmeras repartições públicas no país e no exterior, demarcaria o terreno ou meio de arte sobre o qual seria erigida e consolidada no imaginário oficial do Estado a ideologia da estética republicana.

Partindo desses pressupostos iniciais que fundamentam a proposta do nosso texto, segue então a exposição do desenvolvimento do artigo.

Tendo como perspectiva teórico-metodológica a ontologia crítica, a orientação inicial adota a tese de que a herança da sociedade escravista do passado se mantém determinante para que o por teleológico da moderna burguesia dominante na cultura do país mantenha os eixos ideológicos de uma história social marcada pela negação do trabalho em geral e, em particular, a negação do trabalho do artista. Com isso queremos enfatizar que a relevância social e científica da nossa pesquisa está necessariamente associada ao senso de urgência que o tema exige de estudiosos da educação estética no Brasil. Nesse sentido, a abordagem do objeto de estudo ocorreu concomitante e dialeticamente em dois campos da vida social: macro, relacionado à esfera econômico-política, e micro, relacionada à esfera cultural-jurídico-educacional, especificamente voltada para as artes plásticas.

As questões subjacentes ao tema central serão examinadas em três seções subsequentes e complementares, ao longo das quais contamos acrescentar mais elementos à fundamentação

do pressuposto inicial que nos move, e analisar as múltiplas determinações do objeto de estudo, buscando, por fim, apresentar uma síntese conclusiva do todo realizado. Na primeira seção, buscaremos fundamentar a tese sobre a tradição de negatividade do trabalho do artista para, em seguida, problematizar especificamente essa tradição no contexto histórico brasileiro. Nosso pressuposto aqui é a de que um dos aspectos originais da tradição de desprezo pelo trabalho artístico em grande parte se deve à violência histórica cometida pelas elites brasileiras contra o trabalhador em geral. Partindo daí, considerando as características dessa tradição, o tema da segunda seção será voltado para o lugar histórico ocupado pelo *meio de arte* no imaginário social brasileiro. Nesse caso, tendo como referência a concepção do professor e crítico de arte Paulo Venâncio Filho de que o trabalho de arte se mostra quase sempre apartado da realidade, o exame da natureza e da vigência desse apartamento se mostrará necessário, remetendo o estudo para o campo educacional, mais especificamente para a questão da dualidade estrutural da práxis social em nosso país. E, na medida em que observamos que essa dualidade se apresenta intensamente na formação estético-cultural da sociedade brasileira, recorreremos preliminarmente aos **Manuscritos de Paris**, de 1844, de Karl Marx (2004), mediante o qual buscamos fundamentar a questão imperiosa da importância do acesso ao conhecimento artístico para fins de aquisição da *consciência teórica* sobre os sentidos. O objetivo final é analisar, juntamente com Gaudêncio Frigotto e outros autores do campo educacional, de que modo as pressões estruturais e superestruturais, respectivamente, do liberalismo econômico e do anti-intelectualismo militante – uma contrafação ideológica do pensamento *libertário* – vem afetando a teoria e a prática do ensino na conjuntura que se estende desde os anos 1990 até a atual. Buscando dar curso objetivo à questão da função e da relevância social da instituição museológica na formação estético-cultural abordada até aqui, mediante as problematizações do trabalho de arte e do lugar do *meio de arte* no imaginário social brasileiro, respectivamente, a terceira seção será dedicada inicialmente à revisão da literatura sobre as concepções históricas de *patrimônio artístico* e de *museu* à luz da exaustiva pesquisa de doutoramento da arquiteta Sonia Aparecida Nogueira (2012). Assim, buscaremos nessa seção debater teoricamente a relação patrimônio artístico e ideologia, sendo para tanto necessário analisar criticamente a questão do valor na sua forma geral no sistema capitalista e do *valor artístico* como algo intrínseco a um determinado artefato produzido. Por fim, o artigo apresenta uma breve problematização do tema face a atual conjuntura histórica no qual correntes do pensamento conservador e reacionário militantes no campo cultural afrontam sistematicamente a liberdade de criação.

2. Sobre a tradição de negatividade do trabalho do artista

Enraizada no imaginário social, a crença de que a habilidade e a criatividade do artífice e do artista advêm de uma inspiração divina ou de um dom inato adquiriu historicamente junto ao senso comum a forma de um axioma pejorativo insuperável. Cabe esclarecer que, com Luís Antonio Cunha (2000), estamos aqui denominando artífice o indivíduo habilitado nas artes mecânicas, dentre elas a arquitetura e o desenho industrial, e, de artista, o indivíduo habilitado nas artes plásticas, dentre outras a pintura, a escultura, a gravura. Nesse sentido, o senso comum apreenderia o trabalho criativo, com ou sem qualidades artisticamente definidas ou reconhecidas socialmente, como algo próximo da magia. Ou seja, um trabalho sem necessidades humanas reais o que leva ao esvaziamento do artefato produzido de uma materialidade concreta, desencarnada da história (REIS, 2015).

Na antiguidade clássica grega, o idealismo filosófico defenderia a unidade da polis e do sujeito dos desvios da paixão e da imaginação negando moralmente a atitude subjetiva. Com essa postura a sociedade grega da época construiria uma nova epistème cujo objetivo último seria o de educar o olhar do homem. O que propunha era dirigir o olhar para o alto libertando-o das dores profundas causadas pela escravidão do páthos trágico. Foi caminhando nesse terreno ético que a metafísica acabaria se impondo, sendo no decorrer do tempo absorvida muito menos como uma proposição filosófica para se tornar um axioma do senso comum. Concorrendo contra esse axioma metafísico, encontrava-se também enraizada, embora não plenamente desenvolvida, a ideia de que a arte é trabalho manual, e que sendo o trabalho uma característica humana, a capacidade de criar, de modificar a natureza, estaria na arte do trabalho e no trabalho da arte reciprocamente. Sem embargo, a condenação da arte e dos artistas na antiguidade grega não se faria sem debates apaixonados, sem o aparecimento de tensões, paradoxos e contrapartidas, por vezes incontornáveis e apreendidas como perigosamente desastrosas para a polis. Por tudo isso, a atribuição de uma qualidade artística específica a um artefato produzido pelo artista se tornaria um risco, uma ameaça ao estatuto da polis e à condição do sujeito

Com efeito, estudando as contradições e tensões no modo como na antiguidade grega o artista e a arte eram apreendidas, Lukács (1967) extrai da **República** de Platão, e da **Poética** e da **Política**, estas últimas obras de Aristóteles, importantes referências para o exame da arte como trabalho. Segundo o pensador húngaro, mais além do que apreender a arte como uma forma de trabalho, e, por conseguinte, não reconhecer o artista como um homem livre ou um

indivíduo capaz de estar à altura do debate teleológico na ágora, Platão, todavia, reconhecia uma particularidade na poesia, e nela a verdade nos versos do poeta inspirado. Porém, para o filósofo grego, o poeta não tinha condições de a reconhecer como tal, i. e, como verdade, e, nesse sentido, Platão apreendia isso como uma ameaça à estabilidade da polis, devendo expulsá-lo dali. No sentido contrário, ainda de acordo com Lukács, Aristóteles reconhecia em algumas atividades artísticas, especialmente no teatro, elementos capazes de contribuir para a construção do sentido e do destino da polis, sendo, portanto, necessário agregá-lo ao debate teleológico.

Grosso modo, o teatro grego clássico está compreendido entre 550 e 220 a.C, sendo que tal denominação se deve ao fato de que os textos teatrais eram submetidos ao julgamento do conselho da cidade, avaliados e classificados antes de serem encenados para o público. Desde o ponto de vista do *belo formal* – isto é, o que se apresenta como legalidade, simetria e determinação – a função estética e política do teatro seria então a de congregar e explicitar os usos, os costumes, os hábitos da comunidade humana, fazendo com que esta apreenda e julgue os seus valores e expurgue o que não lhe serve mais mediante a catarse. Para Lukács (1967), a catarse ocorre quando o drama humano – o phátos trágico – representado na arte, impregna o espectador levando-o a projetar a sua própria condição particular naquele drama, universalizando-o. Assim, a catarse aristotélica sintetiza o momento em que a cidade se dá conta das suas virtudes e dos seus defeitos, dos seus bem feitos e dos seus malfeitos. A busca de uma forma que integrasse positivamente a arte na vida social concorreu, desde cedo, com as visões negativas da arte. Segundo Lukács (Idem), a descoberta da diferença entre o reflexo estético da realidade e a realidade ela mesma, assim como a relação daquele reflexo com a ética, teria sido decisiva para que na antiguidade grega fosse considerado o potencial político da arte. Havia naquela descoberta a convicção de que ao refletir a realidade atribuindo qualidades humanas aos personagens numa obra teatral, por exemplo, o artista oferecia à polis a possibilidade de refletir sobre o seu éthos, isto é, seus valores, ideias e crenças, seja no sentido crítico (de ruptura) seja no sentido emancipatório. Ao mesmo tempo, o artista seria levado a reconhecer a importância da dimensão ética do que produzia e estaria buscando um novo significado para a educação dos sentidos da sociedade mediante a politização da arte (REIS, 2019). Por fim, cabe reforçar que os gregos da antiguidade sequer cogitavam qualificar a pintura, a escultura, o desenho, a arquitetura etc., como *arte*. Designavam esses artefatos como resultado da *tekne*, termo muito vago que pode ser apreendido grosso modo como “revelação”.

Nas sociedades industrialistas mais avançadas, nas quais o senso comum há tempos superou a negatividade do trabalho e a depreciação dos valores estéticos e artísticos, a arte,

constituiu historicamente um estatuto social, mediante o qual indivíduos, instituições, o Estado, definem a permanência de uma determinada arte pela sua eficácia em fazer os homens reviverem os fatos reais como algo essencial à própria vida, como momento importante também para a própria existência individual (LUKÁCS, 1978). Incorporada que foi ao desenvolvimento cultural de toda a sociedade, a arte alcançou sob o capitalismo uma dimensão socioeconômica e política determinante a partir do século XX. Fazendo parte do trabalho produtivo na forma clássica e direta da remuneração do capital, a atividade artística exercida na indústria literária, fonográfica, na cinematográfica, na moda etc., passou a ser gerador de mais-valia e a acumular contradições. No sistema Capital, tais contradições foram resolvidas de duas formas distintas, mas dialeticamente complementares. No nível estrutural mediante processos de acompanhamento e controle sistemático do fator criativo a fim de desenvolver instrumentos em larga escala para o ajustamento daquele fator à dimensão técnico-produtivista. Tal ajustamento consiste, em síntese, na tendência geral observada no sistema Capital que é o de transformar o trabalho vivo (criativo-formador) em trabalho morto (técnico-reprodutivista), significando isso o estabelecimento de cânones estilísticos para a utilização industrial. Já na superestrutura mediante o controle ideológico dos meios de produção/circulação/consumo da linguagem artística e da produção de um *sentido* ou télos estético, sendo esse um exercício fundamental de dominação no campo da formação estético-cultural dos indivíduos. Ora, no capitalismo tardio, mesmo não exercendo trabalho assalariado, o artista depende cada vez mais intensamente daqueles que controlam o meio de circulação da arte, afetando, nesse sentido, o conjunto das relações de sua produção. Com base nisso pode-se afirmar que a contradição entre a dimensão técnico-produtivista e a dimensão criativa do trabalho artístico permanece, embora com a ordem invertida, sendo resolvida com mecanismos similares ao examinado anteriormente. Nesse sentido, não deixa de ser sintomático que o sentido e o destino da arte tenham sido, desde o Renascimento, objeto de intensas disputas, e que, sob o capitalismo avançado, a disputa pelo controle teleológico da arte tenha se tornado, em muitos casos, estrategicamente vital para o *mainstream* conduzir o projeto de dominação ideológica. No âmbito desse processo sobressai, como será visto em seguida, a lógica mercantil de expansão dos negócios artísticos-culturais, mediante a qual os conglomerados multinacionais de entretenimento organizam, respectivamente, as dimensões ético-estética e formativa-educativa.

Com efeito, como notam Argan (1993) e Hobsbawm (1995), respectivamente, a expansão ilimitada dos negócios artísticos-culturais se deveu, sobretudo, à verdadeira revolução silenciosa provocada pela espacialização de estilos artísticos na vida cotidiana, fazendo

avançar, paulatinamente, a gramática da arte para os objetos de uso doméstico, compondo um novo conjunto linguístico. Assim, subsumida como forma mercadoria pela arquitetura (nos edifícios, lojas e casas), pelo design (nos talheres, louças, móveis, ferramentas e equipamentos urbanos), pela moda (no vestuário e calçados) pela publicidade (nos cartazes, jornais e revistas), as marcas linguísticas dos estilos artísticos se impuseram no cotidiano massificado das pessoas. Não obstante toda essa mercantilização e massificação cultural, responsável, em grande parte pela significativa vulgarização da arte observada nos últimos 150 anos, estados nacionais, fundações e empresas privadas, além de colecionadores individuais, investiriam quantias extraordinárias de dinheiro e em pessoal na manutenção, na renovação, na expansão e na criação de novos acervos artísticos, públicos e privados. Museus e instituições tradicionais, como o Louvre, o Hermitage e o Britânico, dentre os mais antigos e conhecidos, e outros mais recentes como o MoMa e Guggenheim, abririam outras sedes na forma de franquias, nos respectivos países de origem e fora deles. Seguindo a lógica mercantil, as salas de exposição passaram a ser equipadas com praças de alimentação e lojas de vendas de toda a sorte de *gadgets* com estampas do acervo, e, há pouco mais de dez anos, mediante a implantação de sítios institucionais na internet, lojas virtuais passariam a vender tais recordações e ingressos no sistema *on line*. Junto a tal investimento financeiro, foi associada a ideia de formação de plateias, mediante cursos presenciais e *on line*, garantindo a manutenção e reposição de um público sobretudo consumidor de arte.

Concluindo esta primeira seção, é importante registrar que, no Brasil, terra cuja colonização se constituiu mediante a negação do trabalho e do trabalhador, é compreensível que tal negatividade tenha se estendido ao modo como a gente brasileira apreendesse o trabalho artístico, o artista e o artífice. Sem embargo, segundo a historiadora Mary Del Priore, os primeiros artistas e artífices brasileiros eram considerados portadores de um “defeito mecânico” e desabilitados para qualquer cargo (2016, p. 102). Cabe o registro de que tal situação discriminatória envolvia em sua maioria mamelucos, índios, pretos, mulatos e pardos escravizados, além dos brancos livres, porém miseráveis, dado que levaria Priore a destacar que “eles dificilmente seriam considerados *homens bons* [fato que levaria muitos, quando porventura enriqueciam] a se distanciarem das atividades manuais” (2016, pp. 102-103, grifo nosso). Nesse ponto, antes de seguirmos adiante, abriremos parêntese necessário para esclarecer a dimensão extraordinária exercida pela violência escravocrata na formação brasileira, cuja pressão no mundo do trabalho ainda vige na memória do país.

Uma violência que serviu para que o colonizador marcasse socialmente a sua propriedade, fosse isso um escravo, um animal de carga, a terra e tudo o mais que ele pudesse explorar para o seu próprio enriquecimento. A violência do opressor lusitano também serviu como distinção de poder, sobrepondo o ócio dos que mandavam ao trabalho dos que obedeciam. Serviu ainda para demonstrar o desprezo pessoal que o opressor sentia por tudo aquilo que ele discriminava e brutalizava, o nativo pobre, o negro pobre, o branco pobre. Somente a partir de meados do século XVIII, refletindo as mudanças complexas nas relações de produção que ocorriam na América do Norte e na Europa, os proprietários instalados no Brasil se viram diante da necessidade de adaptar a regra para manter vantagens antigas e acrescentar outras novas. De acordo com Schwarz (2012), ao agregar a figura do foreiro para que este gerenciasse o trabalho escravo e semiescravo nas suas terras, o proprietário introduzia o *favor* como um poderoso mecanismo de mediação de classe. Sendo aquele que tem o domínio útil da propriedade (incluindo os escravos), mas não sendo ele próprio um proprietário, o foreiro se valia do *favor* do proprietário de fato para ser incluído socialmente (FILHO; NEDER, 1978, pp. 189-227). No avançar desse processo de mediação o *favor* serviria ainda para dividir os escravos, delegando aos mais fortes e violentos a tarefa vil de capitão do mato, para capturar e castigar outros tantos escravos fugidos. A natureza desses artifícios mediadores evidenciava o objetivo da classe proprietária de inculcar no oprimido a ideia de que a violência contra outro oprimido estava associada ao benefício da sua inclusão social. Com o passar do tempo, foreiros, capitães do mato e qualquer outro oprimido minimamente beneficiado com a perspectiva de escapar da miséria física e da barbárie anticivilizatória a que estavam condenados, assimilariam isso como fruto de uma qualidade pessoal própria. Isto é, como uma *esperteza* por ele desenvolvida com a finalidade de ser favorecido nas suas relações pessoais. Assimilada, portanto, como um artifício ou qualidade individual para mitigar a violência, a *esperteza mediadora* contribuiria para que a alienação da violência se entranhasse, definitivamente, no tecido social do Brasil com requintes de perversão (AUTOR, 2014).

Sem embargo, depois da independência do Brasil, numa fase em que se travava intensa luta pelo controle do aparelho de estado, uma quantidade significativa de escravos seria alistada compulsoriamente pelos seus proprietários nas forças de segurança públicas do estado nacional brasileiro com a finalidade de neutralizá-las (RIBEIRO, 2011). Percebe-se nessa prática, portanto, a mais emblemática e perversa caracterização do modo como o vínculo mediador entre *violência* e *esperteza*. Nesse contexto, é verdadeiramente surpreendente que os artefatos produzidos por artífices populares como Aleijadinho, Valentim e Athaide, dentre alguns mais,

tivessem suas qualidades artísticas reconhecidas ainda na época mesmo em que viveram. De fato, pouco se sabe sobre a formação desses três artífices mais conhecidos do século XVIII. Os dois primeiros eram negros e muito pobres, sendo Ataíde oriundo de família portuguesa bem modesta. Detentores do conhecimento técnico da arquitetura, escultura e pintura, legaram um rico patrimônio artístico sobretudo nas províncias de Minas Gerais e do Rio de Janeiro.

3. Do meio de arte e da formação estético-cultural no Brasil

O exame anterior acerca da aversão histórica das elites brasileiras pelo trabalho em geral, especialmente pelo trabalho do artista, coloca a análise realizada diante da problemática do lugar historicamente ocupado pelo *meio de arte* no imaginário social brasileiro. Esclarecendo, denominamos de *meio de arte* o conjunto complexo das relações sociais de produção, reprodução e circulação da arte, incluindo as instituições públicas e privadas de avaliação, reconhecimento e conservação de obras de arte, as entidades de crítica, curadoria e colecionismo. Assim, relativamente a isso, segue um conjunto de questões a serem respondidas: Que importância ontológica tem a formação estético-cultural no processo de humanização do ser social? Qual é a real eficácia do *meio de arte* no Brasil? O que garante a sua existência? Qual é a relação do *meio de arte* com a educação em geral e, especificamente, com a educação estética?

Para Marx (2004a, pp. 200-203), sob o regime da propriedade privada, se a história traduz a luta do homem pelo autocontrole da sua sensibilidade, tudo o que lhe é extensivo, da sociedade à tecnologia, se impõe como uma dualidade a ser superada como forma de recuperar a humanidade pilhada pelo trabalho empregado na produção da mercadoria. Nos termos de Marx, sob o capitalismo, a força de trabalho é uma mercadoria como todas as outras, portanto, é valor, e, como tal, determinado como decorrência da natureza mesma do fenômeno. Nessa condição, Marx dirá que o regime da propriedade privada expressa sensivelmente o estranhamento do homem sobre seu próprio corpo, projetando a vida sensível (ou realidade corpórea) em direções antitéticas. Com efeito, devastado pela necessidade de sobrevivência, o trabalhador percebe-se limitado pela fronteira da monotonia, da repetição, em suma, anestesiado dos seus próprios sentidos, ele transforma seus impulsos criativos em instintos. Em outras palavras, se no nível da existência sensorial o indivíduo se encontra em condições de transcender suas próprias limitações mediante a utilização da sua criatividade, sob o regime histórico da propriedade privada e da exploração do trabalho assalariado, o indivíduo se

encontra “cegamente biologizado” (EAGLETON, 1993, p. 149). Nas palavras de Marx “para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento” (2004, p. 110). Tal condição ontológica expressa, contundentemente, a dualidade estrutural na qual “os trabalhadores produzem maravilhas para os ricos – palácios, obras de arte, filosofia etc. – e para eles mesmos, trabalhadores, somente privações, casebres, deformações, imbecilidade e cretinismo” (2004, p. 82).

A segunda pressuposto a partir do que a questão da formação estético-cultural se impõe, diz respeito ao processo de humanização. Compreendido ontologicamente como objetivo vital do homem para que este desenvolva todas as suas dimensões (Marx, 2004), o trabalho traz incluído a ideia de que é também um movimento estético. Por essa via, Marx concebe a formação dos cinco sentidos como “um trabalho de toda a história do mundo” (2004, p. 110), a partir do que ele dirá que a verdadeira ciência é aquela que começa pela nossa sensibilidade, sendo esta nada mais do que “uma forma dupla de consciência e necessidade dos sentidos” (Idem, id). Para o pensador alemão, o conhecimento artístico se impõe na práxis social, pois é mediante a sua apreensão que os sentidos humanos adquirem uma *consciência teórica*. Ou seja, segundo Marx, os sentidos (olhar, paladar, sonoro, olfativo, tátil) se tornam humano quando o objeto apreendido se torna social, condição, resumindo, “proveniente de homem para homem” (MARX, 2004, p. 109). Reforçando tal ideia Lukács dirá que

A gênese histórica da arte, tanto no sentido da produção como da recepção artística, deve ser pensada no marco da origem dos cinco sentidos, que é o marco da história universal. Desse modo, o princípio estético se apresenta como resultado da evolução histórica da sociedade humana (1966, p. 240, Tradução nossa).

Portanto, ao admitir que o conhecimento artístico é condição determinante a que os sentidos humanos venham adquirir uma *consciência teórica* sobre eles próprios, Marx problematiza tudo aquilo que nas sociedades capitalistas tem sido aceito simplesmente como *valor* no campo das artes em geral. Com efeito, na medida em que nessas sociedades a obra de arte é subsumida como um objeto distinto dos demais, portanto, intrinsecamente “já cristalizado enquanto criação artística” (MARTINS, 2005, 123), tem-se que tal *valor artístico* desconsidera as relações sociais presentes na sua produção, e, especialmente, a particularidade do lugar ocupado pelo ser social no conjunto dessas relações. Quer dizer, apesar da produção artística circular por galerias, museus, centros culturais etc., de ser cotada e negociada por marchands, galeristas, colecionadores e leiloeiros, o *valor artístico* atribuído à obra não oferece garantia alguma de que a mesma tenha sido historicamente apropriada pelo meio social sob a forma de conhecimento sensível. Sem elementos que confirmem substância de valor ao trabalho artístico

que gerou a obra de arte, parece natural que o senso comum tenha por ela, a obra de arte, o entendimento de que a arte em geral é algo desencarnado da história. Dado que a aquisição da *consciência teórica* sobre os sentidos está vinculada ao conhecimento artístico, e, nesse sentido, ao valor que lhe é determinante intrinsecamente, configura-se na estrutura mesma da práxis social o caráter dualista de todo o processo. Adiante voltaremos a essa questão.

De modo a examinar mais profundamente como a dualidade estrutural da práxis social afeta diretamente a formação estético-cultural em nosso país, problematizaremos a condição de existência e real eficácia do lugar histórico ocupado pelo *meio de arte* no imaginário social brasileiro, tal como antecipado no sumário introdutório do presente artigo.

Para Venâncio Filho, no Brasil, se encontram amontoadas produções de diversas épocas, gêneros e estilos as quais dão o nome de *arte brasileira*, nesse sentido, “por não saber se existe ou se não existe, o *meio de arte* ocupa um “lugar nenhum” na história. Isto é, “[...] o meio de arte faz crer que não existem linguagens novas, velhas, defasadas, atuais. Ele diz, todas são atuais, todas são iguais, todas são ARTE, sendo este um dos tipos de auto alheamento característico do meio” (1980, p. 23-24). Ainda segundo Venâncio Filho, o trabalho realizado historicamente pelo artista plástico em nosso país foi e é apreendido pelo meio social de forma quase sempre apartada da realidade: no passado como expressão da *genialidade* do artista, e, contemporaneamente, como “reorganizador de todo o real” (Idem, p. 25). De toda sorte, segundo Venâncio Filho, em ambas situações o trabalho de arte tem como suas testemunhas somente as paredes, sendo, portanto, um *acessório* legitimado pelo Capital, o que o legitima o sentido da obra se encontra esvaziado pelo consumo (Idem, p. 23). Para o professor, um dos efeitos dessa “indefinição do lugar social da arte” tem como consequência direta o fato de a obra de arte ser apreendida entre nós “muito mais como signo de status e objeto decorativo do que como produto cultural”, e, nesse sentido, ele aponta o desinteresse pela circulação como um fator preponderante (Idem, idem, p. 25). Concluindo, Venâncio Filho ressalta que

Enquanto o circuito estiver submetido aos interesses imediatos do mercado o trabalho ficará restrito aos limites do consumo [...]. Somente na medida em que os dispositivos antagônicos do mercado e da produção forem colocados efetivamente em funcionamento o processo de reposição dos trabalhos passarão da esfera de produção marginal para a produção social e ao inevitável confronto ideológico no espaço cultural. Mas essa operação no Brasil ainda se faz nos moldes prefigurados por elite, este estigma de classe ainda permeia o trabalho sob a forma de signo de distinção social, enquanto o seu significado cultural fica dissimulado em interesses econômicos e ideológicos (Idem, idem, p. 25).

Sem desconhecermos o fato de que alguns críticos e historiadores da arte de prestígio atribuem às artes visuais uma positividade histórica no imaginário social brasileiro, todavia

consideramos que tal concepção tem se mostrado historicamente insustentável, dado que os seus fundamentos excluem uma análise das relações sociais de produção artística. Na falta de espaço para tal debate, apenas destacamos autores que, no sentido contrário, sustentam a ideia de que a história da sociedade brasileira não possui um ambiente que solicite e acolha a produção das artes visuais. Além de Priore e Venâncio Filho aqui referenciados, temos que, dentre outros, Zanini (1983), Campofiorito (1983) também apreendem tal situação como “fruto do preconceito contra o trabalho manual” (NAVES, 1996, p. 11). É nesse último sentido que, por suposto, devemos crer que a natureza e a vigência do *lugar nenhum* ocupado pelo *meio de arte* deve o seu *status quo* ao histórico de lacunas e carências do campo educacional brasileiro, refletindo com intensidade na formação estético-cultural das classes populares. De fato, antes de se apresentar em conjunturas muito específicas, tal situação expressa relações de poder e de propriedade que mantém estruturalmente inalteradas as marcas da exclusão, da subalternidade e da violência (FRIGOTTO, 2006). Nesse contexto, não deixa de ser sintomático que o crescente avanço do liberalismo econômico observado nas últimas cinco décadas, tenha correspondido ao gradativo recuo das forças progressistas pressionadas tanto pelo conservadorismo quanto pelo anti-intelectualismo das correntes pós-modernas.

Na prática, o empenho anti-intelectualista tem sido pautado pela desconstrução da perspectiva ontológica do ser social, pelo combate da concepção de totalidade e, sobretudo, pela recusa radical da ideia de *verdade* contida naquilo que chamavam de *metadiscursos* modernos, propondo em contrapartida caminhar para “mais perto do concreto, do presente, cooperando com as forças do acontecimento, decodificando e dando coerência aos detalhes da cotidianidade” (BARBOSA, 1985, p. xiii). Em que pese as concepções desconstrutivas emergentes da produção teórica francesa nos anos 1960 terem se tornado dominantes na intelectualidade pós-moderna, mais tarde surgiriam, algumas outras tendências que buscariam atender aos anseios públicos da crescente e expressiva manifestação politicamente correta que tomava conta das universidades e da intelectualidade burguesa liberal dominante nos círculos artísticos e literários da América do Norte (REIS, 2015). Todavia, segundo Nelson, constituídas segundo um aparato teórico-crítico de base *pós-gramsciana*, as tendências pós-modernistas multiculturalistas visam intervir “na prática educacional mediante uma metodologia ambígua – uma *bricolagem* – como imperativo de se combinar dialeticamente o pragmatismo e a autorreflexão como estratégia para “recuperar a cultura e a história da classe operária” (1995, p. 15). Para Gaudêncio Frigotto, “somada à perspectiva fragmentária do mercado”, tal método destrutivo do anti-intelectualismo encontraria, no campo educacional, eco nas concepções

[...] estilhaçadas dos processos educativos e de conhecimento que reificam a particularidade, o subjetivismo, o local, o dialeto, o capilar, o fortuito, o acaso. Nega-se não só a força do estrutural, mas a possibilidade de espaços de construção de universalidade, no conhecimento, na cultura, na política etc. (2000, p. 86).

Chame-se de “modernização conservadora” (OLIVEIRA *apud* FRIGOTTO, 2006, p. 49) ou de “ampliação para menos” (ALBEGAILE *apud* FRIGOTTO, 2006, p. 49), fato é que, como ressalta Frigotto, em todo mundo, contando com o empuxo da militância anti-intelectualista, o liberalismo em educação abriu as portas para a disseminação sistemática do entendimento da ideia “de que a desigualdade entre nações e indivíduos não se deve a processos históricos de dominação [...], mas ao diferencial de escolaridade e de saúde da classe popular” (2006, p. 61). Observe-se mais uma vez nesse contexto a problemática da dualidade estrutural presente nas sociedades capitalistas, no caso expresso de modo mais flagrante na separação entre a formação para o trabalho manual e a formação para o trabalho intelectual. Para Saviani, a consumação da separação entre as práticas formadoras e o trabalho na história da educação produtivo deu-se, dentre outras, sob a forma da separação sendo que, desde o surgimento da escola

[...] a relação entre trabalho e educação também assume uma dupla identidade, tendo, no caso do trabalho manual, uma educação que se realizava concomitantemente ao próprio processo de trabalho e, de outro lado, a educação de tipo escolar destinada à educação para o trabalho intelectual (2006, p. 6).

Ao examinar o custo da reposição da força de trabalho extinta por morte ou desgaste do trabalhador, Marx (2004a, p. 20) conclui que, sob o sistema capitalista, a educação ou treinamento dos seus filhos tem um custo variável “de acordo com o nível de qualificação: se ínfimo para a força de trabalho comum, entram no total dos valores gastos para a sua produção”. Já para a classe burguesa os investimentos em educação formal não têm limite. Dessa forma, concluindo, se é certo que o cálculo frio e excludente daqueles que controlam o sistema produtivo conferem àqueles que *vivem do trabalho* (ANTUNES, 2007) uma dimensão desumana, não menos verdadeiro é que, no Brasil, o permanente e sistemático o exercício de desumanidade praticado por aqueles que, desde a colonização do Brasil até os dias atuais, tem mantido as classes populares em regime de *apartheid* em relação ao conhecimento socialmente produzido conduziu a arte a ocupar historicamente o *lugar nenhum* aqui examinado.

4. Patrimônio artístico e ideologia

Os inúmeros estudos sobre a concepção de museu no ocidente dão como ponto de partida provável a antiguidade clássica grega. Segundo Sonia Nogueira (2012), arquiteta e pesquisadora da Fiocruz, o *Museion* era originalmente um lugar reservado à meditação, longe dos problemas cotidianos. Já no século III a.C, no período helenístico, quando a cultura clássica foi apropriada e difundida pelos romanos para além da península grega, foram criados as primeiras coleções e um conjunto de templos que seriam associados “à história da formação do grande *Museum* de Alexandria” (2012, p. 209). Um dos aspectos a serem considerados nessa concepção está associado “à história da prática do *coleccionismo*” (2012, p. 209, grifo da autora), a despeito do fato de, conforme ressalta a pesquisadora, “[...] nem todas as sociedades desenvolveram essa prática sistematizada de acumulação e guarda”. Com o franco desenvolvimento da moderna sociedade de classes, em meados do século XVIII, o fato de, independentemente dos usos e funções originais dadas aos artefatos produzidos pelos homens adquirirem um valor tal “que se decida, socialmente, torná-las um legado entre gerações, a *invenção* da propriedade privada trouxe consigo, a necessidade de um outro estatuto – o *patrimônio cultural* (NOGUEIRA, 2012, p. 262, grifo da autora). Some-se a esse aspecto, dado o caráter de “acumulação *infinita* do sistema” e da sua capacidade natural de tornar as coisas e relações obsoletas, adveio tanto “a consagração da ideia de necessidade de preservação física dos artefatos, como “a necessidade de busca de mecanismos e instrumentos legais, bem como técnicos, para a preservação dos bens considerados de valor histórico e cultural” (Idem, idem, p. 263). Nesse sentido, ao examinar em sua tese de doutoramento os aspectos jurídicos relacionados à questão do patrimônio artístico-cultural da humanidade sob o sistema capitalista, a pesquisadora dirá que

Não constitui surpresa, em se tratando do paradigma do Estado de direito da sociabilidade burguesa, a especial atenção que se deve às formulações legais assinaladas, no que diz respeito à propriedade privada, quando esta venha a ser um bem cultural de reconhecido valor histórico e artístico. Ou seja, quando o objeto da propriedade se referir a bens móveis ou imóveis de valor histórico e artístico, documentos, monumentos, centros urbanos históricos, e sítios arqueológicos, o direito de propriedade do titular permanece, mas passa a ser definido em termos mais restritivos, incidindo sobre ele o poder de intervenção do Poder Público (NOGUEIRA, 2012, p. 270).

Tal noção Iluminista trazia, por assim dizer, uma perspectiva *distributiva*, posto que introduzia algumas de suas lutas pela “formação de consciência, defesa de identidades, no embate político contra os interesses do capital” (Nogueira, 2012, p. 270). Decerto que para as frações filistinas da burguesia tal concepção instituinte de bem cultural, juntamente com a defesa do seu compartilhamento público como forma de democratização do conhecimento, não foi algo exatamente apreciado. Portanto, nesse contexto permeado de contradições, a existência

de uma instituição museológica se tratava de uma “forçosa imbricação entre as dimensões da memória social, da cultura e da política” (Idem, id.), fato este abordado por Eric Hobsbawm como um “fenômeno das *tradições inventadas*” (grifo da autora). Sem embargo, como enfatiza a pesquisadora

Diferente de práticas antigas ou velhos costumes realmente tradicionais, verificáveis com o auxílio da antropologia, as tradições inventadas reintroduzem as relações de autoridade no mundo do “contrato social”, [...legitimando] instituições e relações de autoridade, e servem para disseminar ideias e sistemas de valores e padrões de comportamento, as tradições inventadas também se prestam como “indicadores de problemas que de outra forma poderiam não ser detectados nem localizados no tempo”, bem como seu estudo pode esclarecer muito sobre “as relações humanas com o passado e, por conseguinte, o próprio assunto e ofício do historiador” (NOGUEIRA, 2012, p. 270).

É forçoso reconhecer que os argumentos aqui arrolados sobre os aspectos superestruturais das relações instituintes da concepção de museu no sistema capitalista tenham um alcance limitado quanto à verdadeira dimensão da problemática *bem cultural*, todavia arriscamos dizer que eles sintetizam o núcleo duro da questão da dominação ideológica na esfera cultural conforme o que se segue.

Dada a subordinação dialética da vida cultural à estrutura produtiva que permeia as relações sociais, tem-se que a autonomia conquistada pela cultura ao longo de toda evolução capitalista até os dias atuais, esta, a cultura, não foi capaz de dirimir o conflito de classes, e antes de modificar a estrutura econômica da sociedade foi por esta absorvida e reificada. Exemplo evidente disso é a contradição produzida pela chamada contracultura, como ocorreu nos anos 1950, com a geração *beat*, nos 1960, com a geração hippie, nos 1970, com a geração punk etc., todas limitadas pelo tempo necessário ao *establishment* absorve-las para, enfim, devolve-las ao meio cultural como consciência reificada (REIS, 2015a). Embora não determinado *a priori*, o processo de reificação da consciência é parte do próprio mecanismo de acumulação, produção e reprodução do valor enquanto categoria central do sistema capitalista, e, nesse sentido, mais uma vez recordando Florestan Fernandes (1986, p. 49), temos que, na esfera cultural, o esforço teleológico das ações contraculturais acabam apenas vitalizando o conservantismo à maneira lampedusina: isto é, *mudar para manter* (Cf. LAMPEDUSA, G. T., 2017). Dito de outra maneira, ao incluir formas de manifestações culturais antagônicas ao seu próprio estatuto, a burguesia dominante exerce a sua hegemonia e, nessa medida, a autonomia da cultura buscada tanto pelas vanguardas da contracultura quanto pelas atuais teorias da subjetividade, expõe de forma devastadora o dualismo estrutural do sistema. Sem embargo, submetida às exigências do valor, a ideia da existência de uma polarização entre manifestações artísticas *favoráveis e contrárias* ao sistema é ativada toda vez que o mercado assim o exigir,

dado que é no ato da troca que ocorre a exteriorização “[...] da contradição entre valor de uso e valor de troca, de tal maneira que o valor de troca se torna a manifestação do valor” (ARAÚJO, 2017, p. 2). Ora, se é verdadeiro que “[...] a riqueza nas sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma imensa coleção de mercadorias e a mercadoria como sua forma elementar”, sendo que a mercadoria é “a forma mediadora social e forma auto mediadora, [sendo] um momento fundamental no processo de expansão do valor” (Idem, pp. 2-3), não menos certo é que desde que a grande indústria passou a revolucionar constantemente todo o sistema capitalista e seus processos, passou igualmente a garantir assim a sua própria reprodução, especificamente, reprodução do valor em expansão. Partindo dessas breves considerações sobre a lógica do valor no sistema capitalista, se faz necessário retomar a questão do *valor artístico* deixada em suspenso mais acima.

Nosso pressuposto inicial é de que a atribuição de um valor particular ou distintivo – no caso o *valor artístico* – a um artefato específico não elide o fato da sua existência se dar no mundo das mercadorias, e, por conseguinte, estar subordinado ao valor na sua forma geral. Note-se que independentemente de não ser um artefato produzido em escala industrial, todavia ele é apresentado como um *bem cultural*, nos termos examinados por Nogueira mais acima (2012). Em linhas gerais, esse fato o coloca em equivalência com as demais mercadorias, sendo o seu custo estimado pela “forma dinheiro”, eleita no “próprio mundo das mercadorias [como] uma mercadoria especial para operar como equivalente geral dentro do mundo das mercadorias” (ARAÚJO, 2017, pp. 3-4). Decorre disso a pressuposto de que, sob as condições examinadas, o processo de produção, de reprodução, de circulação e de venda do artefato específico ao qual foi atribuído um *valor artístico*, se encontra controlado ideologicamente por parte dos agentes da burguesia. Ora, dado que o *valor artístico* se encontra comprometido ideologicamente desde a partida com o sistema, é o caso de reforçarmos a afirmação anterior de que tal *valor* em nada contribui para a tomada de uma *consciência teórica* sobre os elementos estéticos e técnicos (ritmo, simetria, proporção, luz, volume, cor etc.) de tal artefato. Não obstante da evidência com que se apresenta a característica relacional de dependência ideológica e subordinação estrutural do *valor artístico* ao valor, os sintomas do dualismo no *meio de arte* permanecem, como registrado um pouco acima, “[...] disseminando ideias e sistemas de valores e padrões de comportamento de “*tradições inventadas*” (NOGUEIRA, 2012, p. 270, *grifo nosso*). Segue-se que o fato de o processo de reificação da consciência ser parte constituinte do valor, a ideia da existência de um *valor artístico* intrinsecamente atribuído a um determinado artefato, conforme

examinado anteriormente, se apresenta desde sempre comprometida ideologicamente com o sistema.

Ainda que sob tal evidência, há décadas correntes anti-intelectualistas insistem em afirmar a inexistência de qualquer forma de controle por parte do sistema de belas-artes na atribuição e reconhecimento do *valor artístico* de uma dada obra, seja ela uma pintura, uma escultura, uma gravura etc. Sem embargo, tal argumentação parte do entendimento de que houve uma pulverização na tarefa de atribuir e reconhecer ou não a legitimidade de artefatos artísticos. No sentido contrário, com Jameson (1996, pp. 317-321), apreendemos que o que se apresenta como “central e fundamental” nessa disputa é a retórica do mercado (Idem, id, p. 271). Conforme visto antes, Jameson destaca que sendo o produto artístico uma mercadoria, fato que confere a ele *valor*, ocorrerá de ele “cortar qualquer tipo de participação solidária, através da imaginação, em sua produção [...]”. Ele se coloca diante de nós sem exigir nada, “[...] como algo que não poderíamos nem imaginar nem fazermos nós mesmos” (Idem, id, p. 320). Temos então um processo extremo no qual o objeto artístico reificado se encontra vinculado às regras do mercado (Cf. PEDROSA, 2007, pp. 231-236). Não se constitui um acaso, portanto, o fato de que as transações comerciais com objetos artísticos (pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, móveis etc.) e o colecionismo tenham caminhado juntos desde sempre. Ambas as práticas são seculares e a partir delas se estabeleceu o mercado de bens artísticos e surgiu tudo aquilo que hoje reconhecemos pelo nome de museu (ARRIGH, 1996). Da simbiose entre o mercado e o colecionismo emergem as condições objetivas para orientar o pôr teleológico da burguesia no campo das artes. Para abrigarem as suas coleções, os burgueses tanto podem investir na criação ou manutenção de museus privados, como admitirem republicanamente o nascimento e a existência de um museu público, como o MNBA aqui estudado. Entretanto, do ponto de vista da dominação ideológica isso parece ser secundário, pois a importância fundamental reside nos critérios que definem a orientação estética do patrimônio artístico a ser adquirido ou admitido como doação. Sejam esses critérios definidos na Academia ou submetidos a laudos técnicos e curadorias de intelectuais orgânicos do sistema, importante é que o télos estético reflita o *Zeitgeist* burguês. Portanto, não se trata de enterrar no passado os conceitos nomeados mais acima, pois a dominação ideológica do campo estético permanece.

5. Conclusão

No Brasil anterior à Constituição Federal de 1988, a insipiência de políticas públicas efetivas e abrangentes de inclusão social no sistema de ensino refletia a negligência e o despudor histórico das elites brasileiras com a educação. A despeito dos inúmeros aspectos controversos quanto ao epíteto de *cidadã* dado à nova Constituição Federal, fato é que a inclusão da educação como um direito social inalienável da cidadania (*Cf.* Art. 6º, BRASIL, 1988), levou para o debate nacional em torno de uma nova legislação educacional que tomava forma naquele momento, talvez o mais importante elemento para torna-la senão mais justa, ao menos mais equilibrada quanto as relações entre o Estado e a sociedade nesse campo. Dessa maneira, ao longo de pouco mais de uma quinzena de anos, desde a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), em 1996, mudanças introduzidas de forma progressiva no sistema educacional tornariam a educação forçosamente uma questão concreta para as famílias brasileiras das classes populares (BRASIL/MEC. Lei nº 12.796/2013, Art. 4, 2019). O sentido e a importância da contextualização dessa conjuntura na conclusão do presente artigo se impõem por dois motivos, ao menos. O primeiro decorre diretamente da ascensão do espectro multitudinário dos cruzados neo anti-intelectualistas. Nessa conjuntura avançada nas trevas terraplanistas, cujos sinais a realidade insiste em apontar na direção da queima total do que até aqui apreendemos como cultura, cujas chamas consumiram o Museu Nacional da Quinta da Boavista, temos a dimensão deletéria do desinteresse programático das elites do país em zelar pelo patrimônio artístico nacional. Muito antes do atual governo declarar sua paranoia frente ao que os seus cruzados denominam de *marxismo cultural*, a concepção ideológica de simultaneidade histórica da arte, confundindo estilos e temas diversos, já era adotado pelo Estado brasileiro, motivo pelo qual examinamos aqui o *lugar nenhum* do meio de arte. Por conseguinte, tudo o que analisamos aqui acerca da dominação ideológica das elites sobre o patrimônio artístico brasileiro num contexto menos irracional, corre o risco de se apresentar defasado.

Já o segundo motivo decorre da necessidade de mantermos o campo de disputa ideológica vivo, e, nesse sentido, ele parte da apreensão elementar da existência de uma relação de dependência entre a frequência ao museu e a exigência de uma escolaridade básica em larga escala. Salvo raras exceções, porque descremos numa atração espontânea exercida pelo museu junto ao público, e também porque, ainda que induzida mediante programas de atração, o subsídio estatal para o transporte de alunos de escolas públicas não contempla visitas regulares aos museus (BRASIL, 2014). Finalmente, é ainda porque consideramos que a frequência ao museu deve ser, antes de tudo, qualificada pelos saberes da escola. É na sociabilidade da escola

que damos início à nossa formação estético-cultural, à nossa tomada de *consciência teórica*. Sem ela o patrimônio artístico simplesmente não faria sentido.

Referências

ANTUNES, R. **Adeus ao trabalho**. São Paulo: Cortez, 2007.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARAÚJO, P. H. F. Notas críticas à compreensão de Lênin sobre o Estado: revisitando O Estado e a Revolução. In **Anais do XII Congresso Brasileiro de História Econômica**, 12. 2017, Niterói, RJ: ABHE, 28-30 agosto de 2017, p. 1-30. <http://www.abphe.org.br/congresso/xii-congresso-niteroi/resultados>

ARRIGHI, G. **O longo século XX**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

BARBOSA, W. V. Tempos pós-modernos. In LYOTARD, J-F. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, prefácio, 1986, pp. vii-xiii.

BRASIL/INEP. **Censo Escolar da Educação Básica**. Notas Estatísticas, 2017. http://download.inep.gov.br/educacao_basica/censo_escolar/notas_estatisticas/2017/notas_estatisticas_censo_escolar_da_educacao_basica_2016.pdf

BRASIL/IBRAM. Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável. In **Coleção Museu, Economia e Sustentabilidade** / Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, 2014.

BRASIL/MinC/MNBA. **Acervo Museu Nacional de Belas Artes**/Coordenação Heloísa Aleixo Lustosa. São Paulo: Banco Santos, 2002.

BRASIL/MNBA; SOUZA, A. M. (Coord.). **MNBA**. São Paulo: Banco Safra, 1985.

BRASIL/ MNBA. <http://mnba.gov.br/portal/museu/acervo>, 1985.

BRASIL/ MNBA. **MNBA/Educação**, 2018, Acessos 2018/2019. <http://mnba.gov.br/portal/educacao/atividades>.

_____. **MNBA/Educação**, 2018a, Acessos 2018/2019. <http://mnba.gov.br/portal/educacao/difusao-cultural>

BRASIL/MEC. **Legislação**. 1996. Acesso 2019. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm

BRASIL/Planalto/Casa Civil. **Constituição Federal**. Acesso 2019 http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

_____. **Lei nº 10.836/2004**. Acesso em 2019. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/lei/110.836.htm

CAMPOFIORITO, Q. **História da pintura brasileira no século XIX**. 4 vols. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CUNHA, L. A. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo/ Brasília: Editora UNESP/Editora FLACSO, 2000.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1993.

FERNANDES, F. A formação política e o trabalho do professor. In: CATANI, D. B. et al (Coord.), **Universidade, escola e formação de professores**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1986, pp. 13-37.

FILHO, G.; NEDER, G. Conciliação e violência na História do Brasil. In **Encontros com a civilização brasileira n° 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 189-227.

FRIGOTTO, G. Os delírios da razão. Crise do capital e metamorfose conceitual no campo educacional. In GENTILI, P. (Org.). **Pedagogia da exclusão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, pp. 77-108.

_____. Anos 1980 e 1990: a relação entre o estrutural e o conjuntural e as políticas de educação tecnológica e profissional. In FRIGOTTO, G.; CIAVATTA, M. (Orgs.). **A formação do cidadão produtivo**. A cultura do mercado no ensino médio técnico. Brasília, DF: INEP, 2006, pp. 25-54.

HOBBSBAWM, E. **A era dos extremos**. O breve século XX. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LAMPEDUSA, G. T. **O leopardo**. Cia da Letras, 2017.

LUKÁCS, G. **Estética**. Volume 1, Cuestiones previas y de principio. Ciudad del México: Grijalbo, 1966. Traducción: Manuel Sacristán.

_____. **Estética**, Volume 4, La peculiaridad de lo estético. Ciudad del México: Grijalbo, 1967. Traducción: Manuel Sacristán.

_____. **Introdução a estética marxista**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978. Tradução: Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder.

MARTINS, L. R. A arte entre o trabalho e o valor. In **Crítica Marxista n° 20**. Campinas: Editora UNICAMP/CEMARX, 2005, 123-138.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Editora Boitempo, 2004. Tradução: Jesus Ranieri.

_____. **O capital**. Vol. 1 Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a. Tradução: Reginaldo S'Antanna.

NELSON, C. Estudos culturais: uma introdução. In SILVA, T. T. (Org.) **Alienígenas em sala de aula**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

NOGUEIRA, S. A. **Patrimônio cultural e formação humana na pós-modernidade: contradições e desafios na perspectiva do materialismo histórico-dialético**. 2012, 306 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal Fluminense.

NAVES, R. **A forma difícil**. São Paulo: Ática, 1996.

PEDROSA, M. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, pp. 231-236.

PEREIRA, S. G. (Org.). **180 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1996.

_____. **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001/2002.

PRIORE, M. D. **Histórias da gente brasileira**. Vol. 1. São Paulo: Leya, 2016.

REIS, R. R. et al. Trabalho, arte e educação. Contribuição crítica ao estudo da arte e do seu ensino no Brasil. In: RUMMERT, S.; VENTURA, J. (Coord.). **Trabalho e educação**. Análises críticas sobre a escola básica. Campinas: Mercado Livre, 2015, pp.115-144.

_____. Violencia como mercancía. In: REIS, R. R. *et al* (Coord.) **Tiempos violentos**. Buenos Aires: Editorial Herramienta, 2014, pp. 261-276.

_____. O protocolo estético da distopia presente. Sobre a violência. In **Revista Cerrados**, vol. 4, n. 39. Brasília, DF: UnB, 2015, pp. 298-310.2015.

_____. Arte e cidade. Considerações críticas sobre arte e valor na sociedade de classes. In **Kriterion: Revista de Filosofia**, vol. 56, n. 132. Belo Horizonte, MG: PPGF/UFMG, 2015a.

_____. Estética: notas introdutórias e comentários sobre cinema. In NACIF, C. L.; ZANATA, I. **Introdução à estética de György Lukács**. Rio de Janeiro, RJ: Editora 7 letras, 2019, pp. 167-173.

RIBEIRO, L. C. História das polícias militares no Brasil e da Brigada Militar no Rio Grande do Sul. In **Anais do XXXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: ANPUH, 2011.

SANTOS, B. S. **Pela mão de Alice**. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1994.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2012.

SAVIANI, D. Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos. In **Anais da 29ª Reunião Anual da ANPEd**, Caxambu, MG/RJ: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2006.

VENÂNCIO FILHO, P. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In DUARTE, P. S. (Org.). **Arte brasileira contemporânea**. Caderno de textos 1. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, pp. 23-25.

ZANINI, W. **História da arte no Brasil**. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles, 1983.