

42º Encontro Anual da ANPOCS

SPG10 Dissidência, independência e heterodoxia nas produções culturais.

Ser ou não ser: Eis a tensão - Uma análise sobre autonomia e legitimação no campo da arte a partir da etnobiografia do artista visual Hélio Rôla.

Autora: Flavia Fernanda Fernandes - Mestranda em Sociologia PPGS - UECE

Co-Autora: Kadma Marques Rodrigues - Doutora em Sociologia - Docente Permanente do PPGS - UECE

CAXAMBU

2018

Ser ou não ser: Eis a tensão - Uma análise sobre autonomia e legitimação no campo da arte a partir da etnobiografia do artista visual Hélio Rôla.

Flávia Fernanda Fernandes¹

Kadma Marques Rodrigues²

RESUMO

Este trabalho surge a partir da pesquisa em curso no mestrado em Sociologia da UECE, que tem o objetivo de realizar uma etnobiografia visual, do artista Hélio Rôla, revelando seu percurso, obras e relações que estabelece com o campo artístico e a cidade de Fortaleza. O artigo inicia com reflexões teóricas acerca do que significa ser artista na contemporaneidade, partindo dos conceitos fundamentais à sociologia da arte, relativas às dinâmicas no campo artístico, estatuto do artista, mercado, território, modos de pensar e fazer arte. Neste primeiro momento estabeleço um diálogo com Bourdieu (1996), Becker (2010), Heinich (2014), Bulhões (2010) Graw (2017) e Santos (1997), com o propósito de mapear as transformações no campo artístico na transição paradigmática da arte contemporânea e as tensões com a arte moderna, sobretudo do ponto de vista da prática artística. Apresento a seguir, um trecho da trajetória do artista visual Hélio Rôla, dialogando com os conceitos mencionados e comento algumas singularidades do seu percurso. No tocante à sua produção artística, colocam-se em relevo as dinâmicas de legitimação e reconhecimento do campo artístico no Ceará, a partir da coleção "Iracema by Night". Este artigo vai analisar, a partir desse recorte específico, o processo de busca pela autonomia na criação artística, produtora de discursos e posicionamentos heterodoxos no campo da arte.

Palavras-chave: Artista, Arte Contemporânea, Campo Artístico, Heterodoxias.

¹ flaviacientista@gmail.com

² kadmamarques@yahoo.com.br

Ser ou não ser: A arte e a contemporaneidade em questão

O amor da arte, como o amor, mesmo e, sobretudo, o mais louco, sente-se fundado no seu objeto. É para se convencer de ter razão em (ou razões de) amar que recorre com tanta frequência ao comentário, essa espécie de discurso apologético que o crente dirige a si próprio e que, além de ter pelo menos como efeito redobrar a sua própria crença, pode ainda despertar e convocar os outros para a mesma crença. É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz do dia aquilo que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula informadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, a sua melhor justificação, o seu alimento mais rico (BOURDIEU, 1996, p. 17).

A configuração do artista na contemporaneidade vem assumindo novos delineamentos no campo, conforme sugere Thornton (2015). A autora articula a profissão do artista a partir de eixos como política, filiação e ofício, ao levar em consideração à ética e seu posicionamento frente às questões de seu espaço e tempo, as relações que estabelece com o campo artístico e seus pares, e por fim as habilidades desenvolvidas para realização da sua obra, desde a sua execução até seu compartilhamento com o mundo.

Partindo da máxima de Marcel Duchamp, ícone da arte contemporânea, que salienta: "Não acredito em arte. Acredito em artista", Thornton (2015 p.5) pondera que os artistas não fazem exclusivamente arte, mas que acima de tudo, criam e mantêm mitos que dão às suas obras relevância e influência. Para ser artista, se faz necessária a produção de uma crença em si e no valor da sua arte, e essa crença deve ser compartilhada com os pares e agentes do campo artístico. Esse processo dialoga com o conceito de *Illusio* de Bourdieu (1996), que diz respeito ao jogo social presente no campo, nas quais além da crença, se compartilha as regras do jogo, que dão tom ao *habitus* e aos deslocamentos no campo.

Nesse aspecto, Bourdieu (1996, p. 29) já ponderava que a "obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte", por atores que possuem competência estética e posição no campo, para avaliar e reconhecer o valor da obra, e conseqüentemente, o artista. Nesse caso, é objeto da sociologia da arte, não apenas as condições de produção da obra, sua materialidade e estética, mas também, o processo de produção da crença e do valor da obra e do artista.

Ao tratar das reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea, explicita Heinich (2005, p. 139) “o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista”, de modo que para além da produção artística em si, os princípios da legitimação tem dominado o campo da arte, constituindo a partir da arte moderna um regime de singularidade.

Na arte contemporânea, a produção da crença e do valor, vem atrelada a uma narrativa que agora também emana do próprio artista. Se na arte moderna o galerista, marchand, crítico ou curador, era o responsável por falar sobre a obra e o artista, na contemporaneidade, o artista assume seu papel na produção de discursos e narrativas que conferem valor a seu trabalho artístico. Segundo Thornton (2015, p. 10) "Duchamp fundou o ofício de construir identidades, além de ideias", onde para além do valor intrínseco e qualidade da obra, são levados em consideração o estilo pessoal e discurso, que associados à sua produção artística, precisam encontrar eco não apenas no público, mas entre os pares e instituições do campo artístico.

Thornton (2015, p. 12) conclui que "ser artista não é apenas uma profissão, mas uma identidade que depende de uma longa série de aptidões extracurriculares", ou seja, além do *métier* o artista precisa conjugar uma série de habilidades, sobretudo, para promover uma articulação dos diversos atores em torno do seu trabalho, que irão influenciar diretamente na construção do seu valor artístico, fazendo com que o artista e sua obra alcance estatuto de mercado.

Esse processo de cooperação, dialoga com a perspectiva de Becker (2010), para quem a arte é uma atividade que se realiza na coletividade, ou seja, na articulação e relação de uma rede de atores, de diferentes habilidades e conhecimentos, que compõem os *mundos da arte*. Embora Becker (2010), foque na compreensão das redes cooperativas que produzem a arte, essa relação de pertencimento e colaboração, não se estabelece sem a existência de conflitos e tensões.

O conceito de *campo* para Bourdieu (1996) representa uma função semelhante ao de *mundos da arte* na sociologia de Becker (2010), no sentido do campo entendido como universo de produção e manutenção das possibilidades de práticas e atividades artísticas. Nessa perspectiva, os autores não reduzem a arte às condições socioeconômicas e históricas, contribuindo para desmistificar uma compreensão esteticista da arte.

Entretanto, essa é a única semelhança entre os conceitos. Enquanto para Becker (2010) os *mundos da arte* se apresentam como espaço de cooperação e relações entre pessoas e atividades produtoras de arte, para Bourdieu (1996, p. 261) "o campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.) entre posições." Nesse contexto, cada posição assumida no campo é definida pela sua relação com as demais posições.

Articulado ao conceito de campo está à noção de habitus: um conjunto de disposições, modos de ver, pensar, sentir e fazer, fruto das relações sociais. O habitus tende a conformar e orientar a ação. O habitus pode ser individual ou coletivo, referindo-se a uma classe ou uma pessoa. A partir do habitus, do indivíduo ou do grupo em questão, Bourdieu (1996) busca localizar o princípio de diferenciação no campo. O autor identifica a doxa, o que é tido como legitimado, preponderante, ao passo que verifica a existência de uma heterodoxia, ou seja, o questionamento e potencial subversão do que é tido como naturalizado. A reação à heterodoxia tem como consequência a produção de uma ortodoxia, como estratégia utilizada pelas forças dominantes, com o objetivo de sustentar a doxa e reforçar as regras do campo.

Seguindo de perto o pensamento de Bourdieu, ao ilustrar a dinâmica que se processa no interior do campo, reitera Wacquant (2005, p. 117) "o campo artístico age como um prisma que filtra e refracta forças externas, de acordo com a sua própria lógica e estrutura". Rodrigues (2011, p. 114) pondera que os conceitos de campo e habitus constituem uma totalidade na qual o primeiro se configura como "uma rede de linhas de força", ao passo que o segundo é potencialmente uma via de duplo sentido, que simultaneamente, pressupõe a "incorporação de um comportamento imposto e matriz criadora", também tem a potência de subverter as estruturas sociais e as regras do campo. Nesse horizonte, a perspectiva de trajetória em Bourdieu, contribui para compreender a objetivação do habitus a partir do deslocamento dos agentes no campo, ou seja, a análise biográfica pode revelar o percurso de evolução da obra no decorrer do tempo, tais como: "as sanções positivas ou negativas, sucessos ou fracassos, encorajamentos ou advertências, consagração ou exclusão" (1996, p. 293), evidenciando assim a dinâmica do campo onde está inserido e suas possibilidades. Desse modo, compreender o deslocamento do artista no campo, permite visualizar a rede de relações que se estabelecem a partir de sua entrada no circuito, assim como, as estratégias e pressões que são submetidos os novos aspirantes.

Ao tratar da questão de valoração e reconhecimento dos artistas e suas obras de arte, é necessário considerar também o conceito de capital na perspectiva de Bourdieu (1996), que se configura como o acúmulo de forças dos agentes em suas posições no campo. Os capitais têm como característica o volume ou quantidade, e a estrutura que diz respeito ao tipo de capital: simbólico, intelectual, cultural e econômico.

É possível refletir que para fazer arte é necessário antes de tudo, fazer parte do campo artístico. A equação que converge habilidade, originalidade e singularidade, não necessariamente corresponde à legitimação e reconhecimento. Pelo contrário, a legitimação e reconhecimento do artista passam por uma habilidade relacional e política, do artista com os outros agentes do campo, principalmente pelos pares. Desse modo, o campo artístico define, categoriza e confere valor às produções artísticas, aferindo às obras de arte o status de classificação superior, enquanto às demais produções são definidas como artesanato ou artes menores, a partir de uma classificação inferiorizada nos critérios de legitimação.

Assim, pode-se afirmar que arte é um atributo que instaura o valor de determinados objetos ou eventos e que o mesmo é arbitrado através de um sistema de instituições e indivíduos. Isso não é algo estabelecido aprioristicamente, pelo contrário, constrói-se historicamente, modificando-se em consequência de lutas internas que se desenvolvem articuladas às necessidades da sociedade em que se inserem. As disputas pelo poder simbólico envolvem valores estéticos, mas também interesses políticos, econômicos e sociais (Bulhões, 2010, p. 15).

Apesar de o reconhecimento suceder aspectos de aceitação e legitimação pelos pares, e consequentemente do mercado, essa equação não é tão simples de se resolver. Graw (2017) elucida que nem todas as obras bem sucedidas no mercado são relevantes do ponto de vista da arte. Isso não significa que as ocorrências do mercado estejam desconectadas com o campo artístico, uma vez que as suas exigências produzem efeitos no trabalho dos artistas, quando, por exemplo, "produzem com vistas a uma feira artística, ou quando são orçados os gastos de produção ou se definem o número de edições ou os formatos de uma imagem" (GRAW, 2017, p. 398). Desse modo se apresenta um duplo jogo na relação arte e mercado, entrando na discussão sobre autonomia que será retomada adiante.

Nessa arena, os aspirantes à alcunha de artistas batalham para modificar os mecanismos de atribuição de valor simbólico, ao passo que os agentes já estabelecidos,

lutam para garantir a manutenção de seus privilégios e o valor do seu capital cultural e simbólico. Bulhões elucida que é partir dessas lutas estéticas e políticas, que decorrem "as transformações que levaram à passagem do sistema acadêmico ao sistema moderno e que atualmente estabelecem o sistema contemporâneo" (BULHÕES, 2010, p. 15). Essa dinâmica de alterações no interior do campo, não significa o desaparecimento dos mecanismos anteriores, que permanecem com suas marcas e vestígios, apesar dos novos integrantes do campo se tornarem detentores de certa hegemonia.

Heinich (2014) defende que a arte contemporânea não se apresenta apenas como um novo movimento artístico, mas como um novo paradigma, não somente pela revolução no que tange à produção e suportes, mas também pelos discursos e posicionamentos produzidos no campo artístico. Para compreender os impactos neste processo de transição paradigmática, se faz necessário visualizar suas implicações no modo de pensar, produzir e consumir arte, bem como nos processos de legitimação e difusão. A autora apresenta as mudanças na ordem de reconhecimento dos artistas, a partir das esferas de legitimação de Bowness³ (1989), ao destacar que na arte moderna, o sucesso do artista estaria condicionado a ser reconhecido pelos pares, galeristas e marchands, curadores e críticos, para enfim, alcançar o reconhecimento do público. Na contemporaneidade, a autora apresenta uma mudança na sequência, a partir inversão da ordem do reconhecimento dos artistas. Na arte moderna os curadores e críticos estão distantes e o reconhecimento dos artistas chegaria somente uma geração após suas exposições. Enquanto que na arte contemporânea eles estão mais próximos, e este reconhecimento se dá de forma mais célere, antes mesmo de chegar às galerias e museus. Esta inversão representa um ponto de virada da arte moderna para a contemporânea.

As consequências dessa inversão confere aos curadores uma posição privilegiada, que na condição de autor da exposição compete com a posição de autoria dos artistas. Para Fialho (2016), o papel do curador atinge essa carga autoral, a partir do desenvolvimento de um trabalho reflexivo, considerando a mediação entre artista, obra e público. Na pesquisa realizada por Fialho, Goldstein e Bernardes Proença⁴, torna-se explícita a mudança nas escalas de valores:

³ Alan Bowness (1989) apresenta essa perspectiva na obra *The conditions of success: How the modern artist rises to fame*. Nathalie Heinich recorre a este esquema do historiador da arte, para explicitar a mudança das relações de reconhecimento no campo da arte.

⁴Fialho, A. L., Goldstein, I. S., & Bernardes Proença, R. 2016. Economias da arte contemporânea: Programação, financiamento e gestão em instituições culturais brasileiras. In Quemin, A., & Villas Bôas,

A pesquisa revelou que a estrutura e o orçamento das exposições privilegiam a função e a remuneração dos curadores. Já os artistas raramente integram esse orçamento. [...] Contudo, raramente há pagamento de pró-labore aos artistas e, quando mencionamos este item nas entrevistas, houve sempre uma reação negativa por parte dos gestores, pois o fato de os artistas estarem sendo “expostos” já é considerado uma “valorização”. Essa é uma boa ilustração do que Jacques Leenhardt (2007) chamou de “valor de exposição” da obra em decorrência do fenômeno de valorização das exposições de arte. Por trás desse argumento, vislumbra-se o entrelaçamento entre o circuito de legitimação institucional e a valorização no mercado de arte. Portanto, em contraposição à valorização da exposição e do papel do curador, a maioria dos artistas se encontra ainda numa posição frágil. É raro no Brasil o apoio à produção ou à aquisição das obras pelas instituições, após o término de uma exposição (FIALHO, 2016, p. 15).

Nesse contexto, o artista se vê diante de uma situação na qual se torna necessário assumir outras funções no campo para além da sua produção artística, tais como: criação de projetos expográficos, produção e até mesmo curadoria de exposições, processo frequente em novos coletivos artísticos, sem excluir outras possibilidades de atividade profissional que dê subsídios para a continuidade da sua prática artística. Desse modo se veem obrigados a reinventar e ampliar os papéis de atuação no campo da arte, conforme Santos:

A diversificação e alargamento do mercado de bens e serviços culturais e artísticos não impedem que as tendências daquele continuem a ser desfavoráveis quanto (1) aos rendimentos (as mais das vezes afectados pela irregularidade); (2) à segurança dos contratos (em regra de carácter provisório, particularmente no sector privado); (3) à durabilidade da carreira (em muitos casos iniciada tarde e cedo terminada); (4) à situação de emprego (com taxas elevadas de subemprego e desemprego); (5) às políticas culturais vigentes (falta de medidas que melhorem as condições de formação e exercício das carreiras) (SANTOS, 1997, p. 419).

É possível refletir que para além da produção artística, há uma produção de discursos, a construção de um personagem, e, sobretudo, um rol de práticas paralelas à arte, como constatou Thornton (2015), verificando que entre os mais de 130 entrevistados na sua pesquisa, a maioria expressiva dos artistas não vive da venda de seus trabalhos.

Esse horizonte, nos leva sem escalas, ao encontro das pesquisas de Raymonde Moulin⁵, assim como para Bueno que traz à luz tal modificação na nomenclatura e na compreensão do papel do artista nas artes visuais:

Os artistas, até então reconhecidos a partir de um *metier* ou de um repertório material comum, passaram a ser identificados com base nas posições assumidas em relação aos debates correntes, respaldadas em referências teóricas e conceituais, incluindo leituras e interpretações da história da arte. Nesse movimento que privilegia as questões intelectuais em detrimento do *metier*, e até do estilo, as antigas designações de pintor, escultor e gravador foram gradativamente sendo substituídas por denominações mais amplas – inicialmente pela de artista plástico que, a partir dos anos 1980, foi sendo alterada para artista visual (BUENO, 2010, p. 6).

Santos pondera que neste processo de transição paradigmática latente da arte contemporânea, torna-se um desafio diferenciar "consumos materiais e consumos simbólicos, bens de equipamento e produtos culturais, objectos vulgares e objectos artísticos" (1994, p. 432). Essa questão se acentua, pois as demarcações tradicionais perdem a operacionalidade, ampliando e diluindo fronteiras, ao passo que "as novas são tão diversificadas, sutis e provisórias que estão ainda a ser empiricamente detectadas" (SANTOS, 1994, p.432).

Diante desse cenário indefinido, surge a estetização do cotidiano, que está longe de ser um processo uniforme, e no qual a presença da cultura se faz sentir de forma onipresente e heterogênea. Graw (2017, p. 400) explica que a partir da década de 90, iniciou "uma transformação estrutural do campo artístico, que passou a tornar-se cada vez mais parecido com outras indústrias culturais, como a indústria da moda e do cinema", organizada com características varejistas, em constante expansão e associada a uma perspectiva de indústria de entretenimento.

A comercialização da produção artística possui considerável importância no processo de legitimação na arte. A partir da década de 70 se vê uma explosão no número de galerias, o que denota também o aumento do consumo de bens culturais das classes médias e alta, tendo em vista que as artes visuais se detêm a o consumo da elite. Graw⁶ (2017) reflete sobre a íntima relação do consumo da arte com bens de luxo, e com a

⁵ Raymonde Moulin, *l'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris: 1992.

⁶ Graw, Isabella. Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos. *ouvirouer Uberlândia* v. 13 n. 2 p. 392-401 jul.|dez. 2017

cultura de celebridade, aproximando cada vez mais a produção das artes visuais às indústrias culturais.

No curso da transformação estrutural mencionada, a arte contemporânea, porém, é considerada há muito tempo um bem de luxo. Sites como www.therealreal.com, que, ao lado de peças vintage assinadas por designers, também oferecem arte, são uma prova disso. Curiosamente, também podemos adquirir nesses sites obras de top artists em diferentes tamanhos, inclusive oversized, o que eleva ao ápice o parentesco estrutural entre a obra de arte e o bem de luxo. Assim como o bem de luxo se inspira no modelo da obra de arte, ao buscar transmitir uma impressão de singularidade através do signo da marca, as obras de arte também se assemelham aos bens de luxo, ao não se fundirem com suas finalidades. (GRAW, 2017, p. 400).

No caso brasileiro, a escassez de instituições com poder de legitimação cedeu às galerias essa posição de consagrar e dar credibilidade à arte disponível no mercado. Esse fenômeno suaviza o tensionamento entre artistas e mercado, conferindo outras características relativas ao processo de autonomia no campo da arte.

Eis o que contribui para redefinir a própria noção de sucesso artístico: vender suas obras o mais caro possível, ver sua reputação crescer no espaço e no tempo não são mais os únicos critérios, pois antes mesmo de existir no mercado privado e na cultura dos amantes da arte, pode-se ser reconhecido como um artista, no meio muito fechado dos especialistas de arte contemporânea, e dela viver - mesmo mal - graças ao sistema de auxílios e de encomendas públicas. (HEINICH, 2005 p. 142).

Santos, elucida que as mudanças no contexto do trabalho cultural e artístico, bem como na avaliação social, vem desestabilizando as hierarquias tradicionais do campo, uma vez que possibilita o aumento da "integração da criação no processo de trabalho colectivo e a valorização dos agentes mediadores" (SANTOS, 1997, p. 419), ao passo que evolui também para uma aproximação entre as esferas econômicas e simbólicas.

A própria noção de "carreira" artística também evoluiu paralelamente à identidade de artista e ao lugar do mercado nos critérios do sucesso. De fato, a economia propriamente "vocacional" se caracteriza por uma inversão dos meios e dos fins em relação à economia habitual: ganhar a vida é, para um artista, o meio de exercer sua arte, muito mais que o exercício de sua arte não é como na maior parte das atividades o meio de ganhar dinheiro (HEINICH, 2005 p. 143).

Para Graw (2017) não existe separação entre arte e mercado, pois são mutuamente dependentes, ao mesmo tempo, que conservam certo grau de autonomia. A autora coloca a arte como uma mercadoria que se distingue pelo fato de conter um regulador de preço pautado na valoração simbólica. Em relação ao discurso ideológico da

arte pela arte e do discurso da recusa do mercado, essas ações qualificam o objeto e se torna positivo para uma negociação de compra e venda.

Neste contexto, o discurso barroco sustentando no campo, de que o verdadeiro artista é aquele que vive somente de sua produção artística, perde o seu sentido. Assim como o discurso que reitera uma autonomia pura no fazer artístico, ou seja, que a produção artística se dá sem relações extrínsecas ao campo. A partir das pesquisas sobre autonomia no campo da arte, o que se verifica é que o conceito carece de atualizações. Autonomia equivale ao campo e funciona conforme suas próprias regras, sendo autogovernado. Graw (2017) pondera que o discurso da autonomia tem teor de ficção, ao passo que se trata também de uma estratégia de atribuir valor à obra. Na perspectiva da autora, a autonomia da arte é proveitosa em termos econômicos, uma vez que a partir deste desafio os artistas buscam se distanciar das condições do mercado e/ou limitar as influências externas na sua produção. Bourdieu (1995) compara essa tendência à fase do Quattrocento, na qual os artistas deviam lutar para escolher o tema, ou pelo menos, a maneira de fazer a obra.

Essa dupla face da autonomia está na base da mencionada relação de tensão entre arte e mercado: na mesma medida em que obras artísticas são, por um lado, permeadas por exigências do mercado, por outro lado, elas podem invocar sua autonomia, caso pressões econômicas lhes imponham limites. Marcel Duchamp, por exemplo, com seu trabalho de décadas na obra "O grande vidro", não se submeteu ao ritmo acelerado de produção do mercado artístico. Ele reivindicou para si a autonomia da arte para, ao mesmo tempo, permanecer inserido em relações de mercado. Pois agia também como ator do mercado, até porque atuava como negociante para Brancusi e como consultor para a colecionadora Katherine Dreier. Duchamp, assim como muitos outros artistas, movimentava-se em dois planos - se num plano, não se submetia às exigências do mercado, no outro plano, ele lhe oferecia algo (GRAW, 2017 p. 399).

Nesta direção Bourdieu (1995), reflete sobre a influência dos mecenas, e subsídios públicos e privados, tendo como perspectiva a relativa autonomia no campo da arte. Para o autor, o mecenato privado pode instaurar uma dependência mental e material nos artistas, em relação "às potências econômicas e às coações do mercado" (BOURDIEU, 1995, p. 27). No caso específico do mecenato privado, o Estado pode vir a se sentir desobrigado a fomentar e criar condições para a produção e circulação artística. Para Bourdieu o fomento a partir do mecenato privado, aparentemente desinteressado, tem uma face perversa na manipulação do campo em favor dos interesses corporativos,

como por exemplo, "Alain-Dominique Perrin, presidente da Cartier, [...] diz claramente que ele gasta o dinheiro da Cartier visando metas que nada tem a ver com o amor à arte" (BOURDIEU, 1995, p. 27). Neste sentido, o autor alerta ainda para a necessidade de avaliar as trocas simbólicas e materiais entre empresas e produtores/artistas, tendo em vista uma coação a influência dessa prática sobre a produção artística e sua vinculação com a marca da empresa.

É preciso compreender que arte e mercado não são opostos, mas interdependentes" sua relação pode ser caracterizada como uma relação de tensão mútua: ao remeterem um ao outro, eles nunca se fundem numa coisa só" (GRAW, 2017, p. 398).

Nas obras de arte, sedimenta-se sua respectiva vida econômica, mas elas não podem ser reduzidas a esse fato [...] E nessa irredutibilidade da arte a relações econômicas, ao mesmo tempo em que se encontra intrincada em sua conjuntura econômica, é que reside seu potencial – isso também na comparação com outros produtos culturais, que não podem reivindicar para si um ideal de autonomia, por mais fictício que seja (GRAW, 2017, p. 401).

Bourdieu (1995, p. 29) ressalta a influência da imprensa neste papel de celebração e atribuição de valor de mercado às obras de arte, ao ressaltar a "sedução que ela exerce sobre os produtores, sobretudo os mais heterônomos", assim como a "contribuição que ela dá ao sucesso comercial das obras e também por intermédio dos negociadores de bens culturais, que a ascendência da economia é exercida sobre a produção cultural". No âmbito da imprensa, o jornalismo passa a ter papel relevante na imposição desta lógica comercial, uma vez que favorece os produtos e produtores mais próximos à demanda comercial, atuando contra os universos autônomos em uma clara dominação que Bourdieu considera "essencialmente funesta" (BOURDIEU, 1995, p. 29).

Para Graw (2017, p. 400) essa associação da imprensa com a arte, acaba por revelar a tendência de um culto às celebridades, que assim como o mercado não é um universo paralelo à arte. Esse fenômeno é verificado "por uma longa linhagem de artistas-celebridades como Dalí, Picasso, Warhol ou Koons, que se encenavam como estrelas das artes e cooperavam com habilidade com a imprensa de lifestyle". Nesse contexto a arte buscou "superar seu isolamento em relação à sociedade", dando ênfase na vida "das vanguardas históricas" revelando a tendência em converter a autonomia em heteronomia.

O fator determinante é, entretanto, que a abertura da arte para a vida hoje se insere numa outra constelação, que pode ser definida como menos emancipatória. Ao alimentar-se de vida, a propósito, ela vai exatamente ao encontro da "nova economia" tão discutida nas ciências sociais, que, para sua criação de valores, remete aos sujeitos e suas vidas. Mídias sociais como o Facebook querem de nós nossos "acontecimentos", conforme esses são ali tão adequadamente denominados, e os exploram mercadologicamente. Assim, a arte, estendendo-se até a vida, fornece à nova economia os recursos por ela desejados. O desejo de uma transição sem descontinuidades da arte à vida tem uma feição pelo menos igualmente econômica à alternativa de persistir em sua autonomia. (GRAW, 2017 p. 399-400)

Tornou-se inoperante a pretensão de construir um “olhar puro” e de separar a arte da vida cotidiana. A ideia de “arte pela arte” perdeu força e lugar nas discussões sobre o fazer artístico. Ao contrário, uma parte da produção atual tem se preocupado em desmanchar essas barreiras através dos projetos de arte colaborativa que costumam centrar sua ação na experiência dos participantes e por em xeque a ideia de autoria. Nessa esteira o ativismo aparece com mais intensidade, com uma arte com propósito, uma “arte atuante” ou como expressão de uma “ética estética”, conforme nos fala Mourão (2015, p. 63): Uma arte de natureza questionadora do status quo, que se coloca a serviço da sociedade, “em prol da conquista de um espaço de liberdade, de expressão político-artística, para a crítica dissonante em relação ao injusto dominante”. O ativismo tem se firmado como uma vanguarda mais radical e interdisciplinar no campo artístico, conforme complementa Raposo:

Finalmente, práticas de insurgência rizomática global parecem interseccionar-se com dissidências pontuais, precisas e localizadas, tornando o ativismo num mecanismo de intensificação e contágio do combate político e num espaço da resistência de contra-poder, mas também produzindo inquietações no próprio território da arte contemporâneas e das suas fundações. (RAPOSO, 2015 p. 11)

Na atualidade, o que se observa é que as noções de espaço e território da arte também sofreram drásticas transformações. Com o avanço tecnológico e o amplo acesso à internet, os artistas se lançam em variadas plataformas, não dependendo estritamente das galerias e museus, atingindo diretamente o público. A autora explicita que "a internet é um meio com características específicas que pode servir ao sistema da arte em termos de divulgação, produção em rede e mesmo no de criação de obras" (BULHÕES, 2017, p.20). A característica multimídia do universo digital amplia as possibilidades de expressão, criação e difusão. Outra característica essencial é que a interatividade do meio virtual estimula e amplia a socialização da produção estética, ao passo que possibilita uma maior comunicação e a consequente criação de comunidades e grupos de interesse.

Desde o início dos anos 80 com a ajuda do telefax, ou depois com a explosão global do correio eletrônico e dos fóruns internauticos nos anos 90, seguido pela febre da blogosfera e a criação dos Indymedia no final dos 90, até ao aparecimento das redes sociais Facebook (em 2004), do You Tube (2005) e do Twitter (em 2006), todos estes aperfeiçoamentos técnicos juntamente com a expansão de um espírito DIY (Do It Yourself) tiveram um impacto fundamental na forma como os movimentos sociais passaram a comunicar, mobilizar e sustentam comunidades políticas de resistência. Tal efeito obviamente estendeu-se ao ativismo de um modo muito eloquente. (RAPOSO, 2015 p. 11)

Nesse contexto, o território da arte também passa a ter fronteiras mais difusas, no qual o mercado e as plataformas virtuais dão espaço à transterritorialidade:

Entende-se a transterritorialidade como um processo de construções simbólicas particulares, tendo em vista assinalar peculiaridades individuais e de grupos. Propõe-se pensar a transterritorialidade no mundo virtual da internet como forma de construir relações com territórios geográficos específicos, laços de identidade, novos olhares e redes de comunicação. Ela pode representar na arte contemporânea, formas de estabelecer diferenças frente aos processos de homogeneização que se verificam em âmbito mundial, ampliando o debate dentro dos movimentos de internacionalização e mundialização da cultura, com ênfase em questões referentes às artes visuais. Ela apresenta, ainda, agenciamentos críticos, através de práticas de produção de visualidade que reclamam a dissolução das fronteiras hierárquicas da arte. Por fim, favorece a criação de formas de subjetivação que oportunizam ao seu receptor subjetivação e produção de identidade e a crítica permanente dos modos e instrumentos de politização do espaço da visualidade, realizando experiências de socialização e produção de comunidade. (BULHÕES, 2010 p.21)

As instituições também passam por mudanças estruturais no que tange às estratégias de exposição e mediação. Esse processo não ocorre somente nas artes visuais, mas, sobretudo em campos como a música e a literatura, onde os suportes também sofreram modificações, assim como as suas plataformas de produção e lançamento, requerendo uma adaptação e reinvenção dos sistemas de circulação, gestão e produção de arte. Neste sentido, Bulhões (2010), chama a atenção para uma dupla tendência no âmbito institucional da arte. Na primeira, as galerias e museus tradicionais utilizam esses espaços virtuais para divulgar e disponibilizar materiais digitalizados de seu acervo, com portfólios de imagens e textos, bem como possibilitar a interatividade de participação de todas as camadas de público, alcançando uma abrangência internacional. Já um segundo grupo, reúne iniciativas que não possuem uma existência física fora do universo virtual, onde toda a produção artística e seus conteúdos são produzidos para a internet, muitas das vezes a partir do uso de ferramentas e recursos multimídia.

Para Bulhões (2010) esses espaços contribuem para a problematização do sentido da arte na sociedade atual, ao passo que se conectam a um processo de substituição simbólica de suportes. Dentre alguns exemplos a autora apresenta:

Museum Uruguay of Visual Arts (MUVA) e o Geenmuseum, museus cujos acervos são constituídos de obras que existem em diferentes locais, mas que, como conjunto, se apresentam somente no espaço virtual da rede. Este modo de compartilhar o acervo oferece ao público da internet um acesso e uma exposição que seria impossível de se ver fora do espaço virtual, colocando em prática o conceito do museu imaginário de André Malraux (BULHÕES, 2010, 19).

Revistas online também surgem com o propósito de divulgar e produzir conteúdo sobre arte, ampliando o acesso ao público, pois na forma física seriam revistas de alto custo e baixa circulação. Existem ainda os espaços de conexão e *net labs*, assim como redes sociais específicas no domínio artístico, como Behance, DeviantArt, Artmazone, UmbigoLAB, que propiciam a interação entre artistas, a criação e exibição de portfólios e a divulgação da produção. Os *Net labs*, funcionam como plataformas que hospedam as produções artísticas geradas a partir de experimentos multimídia, softwares e recursos tecnológicos, como é o caso de Art Info, Turbulance e Rhizome. Existem ainda os sites específicos para divulgação de eventos, e net art legitimando e difundindo essa produção (Bulhões 2010).

Para dar conta deste cenário, a pesquisa em sociologia da arte também se atualiza e abandona as análises centradas nas obras e nos contextos, para avançar no estudo concreto das situações. Essa tendência possibilita uma série de compreensões das dinâmicas do campo, na qual a sociologia da dominação de Bourdieu (1996) vai lançar luz sobre as tensões e conflitos, disputas e tomadas de posição, evidenciando que, embora o habitus seja uma disposição durável, o campo é dinâmico, efetuando deslocamentos, sobretudo, nas condições que produzem a disposição, ou habitus, em relação ao tempo e lugar das posições no campo.

Nesse contexto, a presente pesquisa se dedica a tratar da trajetória do artista visual Hélio Rôla, com o propósito de objetivar o habitus a partir do seu percurso no campo, colocando em relevo o processo social ao qual ele está inserido. Segundo Bourdieu (1996), a análise biográfica pode revelar o percurso de evolução da obra no decorrer do tempo, mas, sobretudo, permite decifrar os processos que o artista vivenciou

em sua trajetória, os encorajamentos e advertências, a consagração ou exclusão, evidenciando assim a dinâmica do campo onde está inserido e suas possibilidades.

Desse modo, a sociologia da arte atual, vai compreender a arte e o percurso artístico, como uma perspectiva reveladora de um processo social, marcado por disputas, tensões e tomadas de posições. Bourdieu (1996) orienta que a questão não deve girar em torno de entender como o artista chegou ao reconhecimento, mas, a partir da sua genealogia e de seu percurso social, o contexto em que foi possível ocupar ou produzir posições no campo onde se insere. Ou seja, não é possível separar as obras de arte e os artistas da razão estética que sustenta o campo, nem tampouco das batalhas e disputas que envolvem as instituições e os agentes.

Reflexões a partir da trajetória do artista visual Hélio Rôla

A partir de um recorte na trajetória do artista, o propósito é discutir e analisar algumas questões no tocante à autonomia, ativismo e legitimação artística, com enfoque no campo artístico do Ceará, sobretudo das décadas de 70 a 90, e suas reverberações na contemporaneidade.

O artista visual Hélio Rôla, nasceu em 1936, de origem humilde, filho de Antônio Rola, garçom do tradicional Majestic Bar, reduto da boemia intelectual de Fortaleza, e de Alice Tavares, dona de casa. Seu pai não dispunha de capital financeiro, entretanto, seu capital cultural era fortalecido pelas relações que estabeleceu no serviço como garçom. Em 1949, quando ainda criança seus pais foram incentivados a levá-lo para participar das aulas de pintura na SCAP – Sociedade Cearense de Artes Plásticas, onde teve as primeiras noções de pintura.

Fui levado a conhecer Jean-Pierre Chabloz e fiquei encantado com seus desenhos. Meu pai era garçom de um bar que também tinha cinema. [...]. Meu pai, Antônio Rola, era amigo do poeta Sidney Neto, do cronista Caio Cid, do artista R. Kampos, dentre outros. Acho que de tanto propalar que tinha um filho pródigo, que desenhava e pintava, alguém lhe disse que me levasse para conversar com algum artista. Só me lembro que foi o Antônio Bandeira - no Salão de Abril, na antiga Assembleia, no centro da cidade - quem viu meus desenhos e me aconselhou a frequentar a SCAP, e assim se deu. Entrevista de Hélio Rôla ao jornal Diário de Cuiabá (2011).

Hélio Rôla, que na época tinha 11 anos, era a única criança a frequentar as aulas da SCAP – Sociedade Cearense de Artes Plásticas, na companhia de Zenon Barreto, Sérvulo Esmeraldo, entre outros. Nas aulas da SCAP, Hélio passou a se familiarizar com a prática da pintura. Chegou a participar de algumas expedições nas quais os alunos realizavam aulas ao ar livre em lugares da cidade. O artista recorda-se de uma dessas expedições, que teve como destino a antiga Ponte Metálica, no Poço da Draga, na Praia de Iracema, local da sua residência no futuro. Neste período Hélio chegou a ganhar algum dinheiro desenhando perfis e retratos, e realizando restaurações em fotopinturas. Apesar de ter sido um período extremamente proveitoso para o desenvolvimento do olhar e da habilidade manual, as aulas na SCAP tiveram que ser interrompidas, devido à instauração de aulas com modelo nu, as quais, pela idade, Hélio foi impedido de participar. A pausa nas artes durou cerca de 20 anos. E a retomada também ocorreu de modo intempestivo.

Hélio Rôla passou a se dedicar aos estudos, custeado por uma bolsa de estudos obtida pela tia, e se formou em Medicina. Realizou o doutoramento na USP, no primeiro curso de doutorado do país, e foi também o primeiro professor da Universidade Federal do Ceará a obter esta titulação. No período de 1967 a 1970, em virtude de um pós-doutorado, Hélio e a família foram residir em Nova York, e de forma inesperada retomou a prática artística, conforme relata:

Em meio aos afazeres científicos, um dia recebi visita de um casal que queria me conhecer por ser brasileiro, pois pretendia saber como localizar literatura sobre bandoleiros do Nordeste, especialmente Lampião. Por conta das conversas sobre arte, com esse casal, e não somente sobre ciências, retomei a emoção de minha infância e voltei às artes plásticas. Passei a frequentar museus e galerias.

O casal se tratava de Joe Tobin, pintor e Margareth Tobin escritora. Com o estreitamento da relação da amizade, Joe aconselhou que Hélio passasse a frequentar a escola Art Students League de Nova York. Sob a supervisão da professora e artista plástica Agnes Hart, Hélio passou a produzir sistematicamente, realizando sua primeira exposição coletiva nos Estados Unidos. Na ocasião, a obra produzida por Hélio havia sido selecionada para compor o catálogo da exposição e teve grande aceitação entre a turma. Neste período, de 68 a 70, Hélio mergulha no campo das artes, Tateando este novo universo a partir da realização de estudos que incluem: natureza morta, auto-retratos e

paisagens, pinturas figurativas, fotografia das paisagens de nova York. Nas visitas sistemáticas a museus estava sempre acompanhado da sua família.

No retorno ao Brasil, já em 1970, se insere no circuito artístico e passa a frequentar exposições e encontros com artistas, participando do embrionário circuito das artes visuais no Ceará. O espaço dedicado às artes na época era a Casa Raimundo Cela, sob a supervisão de Heloísa Juaçaba, cujo marido também era médico e amigo de Hélio.

Heloísa Juaçaba tem um papel fundamental no desenvolvimento do campo artístico no Ceará. A artista e curadora, organizava na sua residência jantares, na qual convidava a classe artística local para conhecer e apresentar seus trabalhos à críticos e curadores de fora. Hélio Rôla passou a frequentar este espaço, que se tratava de um restrito ambiente, regido pela elite, tomando conhecimento dos ritos e regras do campo. Este ambiente ladeado de cultura era também espaço de disputas, que incluía a postura de determinados artistas se sobrepondo, devido as suas rebuscadas desenvolturas, de modo a garantir a fidelidade ou um espaço cativo sobretudo entre os compradores potenciais de obras. Nesse período Hélio Rôla, sentiu a força dos pares reagindo à sua entrada no campo. O fato de Hélio não se dedicar estritamente às artes, tendo a profissão de professor-pesquisador na universidade, o colocava diante de um impasse. O artista buscou então perseverar, e com êxito, a aprovação de alguns pares e críticos. Deu início a exposições de seus trabalhos em Fortaleza, Rio de Janeiro e São Paulo. No ano de 1972 destacam-se as seguintes exposições: Brasil Plástica - 72, em São Paulo, na Fundação Bienal – onde recebe o primeiro prêmio -, e o 21º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, laureado com o Prêmio Aquisição. Na exposição “Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois”, Roberto Pontual, crítico de arte, encontra certa dificuldade em definir o artista, já que a arte de Hélio não oferece uma precisão, não permitindo assim o vislumbre de uma definição estilística:

Não se pode observar ainda, em meio a certa variedade de tentativas, uma definição precisa de caminho no desenho e na pintura deste cearense, mesmo depois do aperfeiçoamento na Art Student's League, de New York, com Agnes Hart. (Roberto Pontual, 1973 p. 401)

Essa característica múltipla da obra de Hélio causa estranhamento diante do aspecto formal do modernismo, se estabelecendo como um problema frente à necessidade de enquadramento estilístico no universo artístico. Seria esse seu ponto de

contato imediato com a arte contemporânea? O fato é que o artista múltiplo se configurava como um problema no campo da arte, pelo menos na década de 70, onde germinavam as raízes da arte contemporânea. O protocolo a ser desenvolvido pelo artista nesse período seria: estabelecer sua paleta de cores, desenvolver e aprofundar seu estilo e se fazer reconhecer pelo seu traço ou marca.

Em 1973 vai residir na Praia de Iracema, onde passa a produzir intensamente, nesta área que já havia sido campo para seus estudos de arte no tempo da SCAP. Nesse período o artista sente a intensificação do conflito no campo: no ambiente acadêmico era considerado um artista e no ambiente artístico era considerado um médico acadêmico. Chega a se questionar sobre abandonar a medicina e se lançar somente nas artes, mas seu apreço pela pesquisa e o sustento da família falam alto e ele segue promovendo uma convergência desses campos, na prática artística e na vida acadêmica.

A posição de Hélio se torna marginal em ambos os espaços de atuação. Bourdieu (1996) descreve o campo artístico como um campo de batalha, e nesse ínterim, àqueles que nele ingressam, passam por uma série de constrangimentos, que de certo modo limitam e orientam a sua prática. Neste contexto, aqueles que pertencem ao campo e são dominantes terão uma postura ortodoxa, tendo em vista a manutenção de certa ordem, enquanto agentes marginais e dominados, tenderão a uma postura heterodoxa e subversiva.

Curiosamente, no ano de 2016, na cerimônia que concedia a Hélio o título de professor emérito da Universidade Federal do Ceará, essa questão voltou à tona nas falas do Reitor da Universidade, prof. Henry Campos e de demais colegas, exaltando a prática de Hélio como artista dentro da universidade. Hélio ilustrou inúmeros cartazes para a SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, na qual durante anos integrou a comissão de cultura, promovendo exposições e atividades artísticas. Levou a arte para o ambiente acadêmico com o Muro Didático, na qual desenvolvia junto com os alunos pinturas murais na Universidade. Uma das importantes exposições promovidas por Hélio juntamente ao restaurador Gilberto Brito e ao sociólogo Davi Silberstein, tratava sobre os Pintores do Pirambu, nos idos dos anos 1975 a 1978.

De 1977 a 1979, Hélio passa a intervir na Praia de Iracema, pintando muros e pedras, em ações realizadas por ele juntamente com sua família. Posteriormente o movimento passa a agregar os pintores do Pirambu e alguns vizinhos que se interessaram pela prática da pintura mural. Segundo Hélio, essa iniciativa surgiu como um processo de

revitalização de áreas onde havia presença de lixo e entulhos. Após realizarem a limpeza do local, faziam uma pintura mural, buscando requalificar o espaço. Nesse período desenvolveu freneticamente séries de Arte Postal, que eram enviados para uma lista de centenas de destinatários, sua arte acompanhada de reflexões. Essas ações seriam o embrião do ativismo desenvolvido por Hélio, que viria a se tornar sua marca registrada.

Mesmo com questionamentos, Hélio Rôla seguiu se dedicando às artes e diluindo as fronteiras entre o ambiente acadêmico e sua produção artística. Em virtude de um novo pós-doutorado vai residir em Paris em 1979, dedicando-se intensamente à atividade artística, estabelecendo uma rotina em paralelo com a atividade científica.

Realiza três exposições na França. Em 1980, como curador e com o apoio do artista Alain Pauzié, de uma exposição com artes dos Pintores do Pirambu, na Universidade Paris XI, intitulada “Exposition de Peinture Naives du Nord-Est Brésilien: Chico da Silva et le peintres de Pirambu”. Em 1981 realizou a exposição "Par Terre Par Tout", na Estação de Biologia Marinha François Aragon, no sul da França, que apresentava um apanhado de sua arte múltipla (colagens, desenhos, pinturas, etc.) destinada à comunidade científica do Instituto.

A ideia da exposição era um chamado: "a arte no chão e em qualquer lugar". Quando morava lá meu amigo Sérgio Pinheiro me alertou sobre a quantidade de lixo na cidade. Mas era lixo de boa qualidade, que surpreendia um brasileiro. Encontrar um lixo de outra categoria, que para nós era utilizável. A exposição era o exemplo de um cientista que era artista, com sua arte do cotidiano, apresentando suas habilidades no ambiente cultural, onde se deu essa exposição. Nesse espaço artistas e cientistas de fora, faziam exposição. Tinha uma sequência de fotos com casca de banana. Na qual fiz uma série de pressões com o pincel na casca, e fui fotografando um dia de cada vez, apresentando a mudança de coloração na casca, e ao final apresentei essa sequência de imagens. Que era uma espécie de experimento sócio arte. Expor e negociar um fazer de um cientista artista. Questionar sobre o espaço, a dedicação monocrática da ciência e do cientista. Pois na academia parece pecado fazer outra coisa além da atividade científica. Assim como no ambiente artístico. Hélio Rôla, 20/08/2018

Antes do retorno ao Brasil, no fim de 81, realiza a exposição "Artisanat du Quotidien" no Centro Cultural Mudon Val Fleury, que apresentava cerca de 100 obras, escolhidas dentre as mais de 300 que haviam sido produzidas no período em Paris.

Novamente o Alain Pauzié, articulou o espaço para realização da exposição. Foi bastante visitada. Na ocasião, o Joe Tobin, meu amigo e professor em Nova York, estava em Paris de férias e foi uma surpresa enorme. A exposição consistia em uma arte do cotidiano, com fotografias, colagens, desenhos, objetos encontrados. Sempre com uma proposta de abertura e discussão dos

conceitos de arte, do que o artista deve fazer para ser coerente. Os que vivem de fazer uma determinada arte, o melhor para eles é se concentrar dentro daquilo e fazer avançar. Mas uma outra arte, não tem nada a ver com isso. É uma arte social. Múltipla.

Os percursos internacionais possibilitaram ao artista o contato com o universo dos museus, galerias e técnicas artísticas que ampliaram intensamente seu repertório. Experimentou, com a curiosidade característica de um pesquisador, as diversas técnicas e tipos de desenho. E esse trânsito fluido nas diferentes técnicas e motivos, a qual ele denomina arte múltipla, passa a ser uma marca para definir seu processo artístico. Arrisco a dizer que o período na França reforçou seu fazer artístico, a partir de um aprimoramento sensível nas suas técnicas, na ampliação das temáticas, no compartilhar de inspirações a partir das três exposições realizadas e das trocas criativas com o amigo e artista Alain Pauzié.

Se no período anterior à França, Hélio sofria certa refração do campo artístico, por exercer a atividade de cientista paralela à prática artística e por se posicionar como artista múltiplo, a passagem pela França atua como um divisor de águas, um ponto de virada na trajetória de Hélio. O artista retorna ao Brasil mais seguro das suas convicções, com uma chancela internacional, na qual a marca de Hélio Rôla como artista engajado ou "artivista", viria a se fortalecer após essa passagem na França como veremos a seguir. Ele passa a enfrentar as regras do campo e se pronunciar com um posicionamento mais firme frente às ortodoxias:

O problema, na definição do artista, são as interdições advindas do mercado e da crítica. Não fica bem para um artista fazer uma coisa hoje e outra amanhã, segundo dizem. Por que não? (Entrevista de Hélio Rôla ao jornal Diário de Cuiabá, 2011).

No ano de 1981, Hélio e sua família retornam para a casa na Praia de Iracema, e é neste contexto geográfico que desenvolve, por meio de suas obras e intervenções, uma relação profícua com o espaço urbano de Fortaleza. Nesse período, sua atuação no contexto da cidade se intensificou, quando em 1987 com outros artistas da cidade, formou o Grupo Aranha: “que utilizava os muros da Praia de Iracema como suporte para uma pintura engajada com ações políticas e sensoriais” conforme assinala Bedê & Lopes (2014 p.108) e “é a partir dessa fase que surge o Hélio Rôla comprometido com uma arte de ação social, política e de efeito no cotidiano da cidade”. Passa a trabalhar com arte

postal, poemas-protestos e arte gráfica pelo computador. Cabe salientar, que assim se estabeleceu um diálogo muitas vezes repleto de provocações e críticas, sobretudo, com relação aos planos de progresso e desenvolvimento da cidade de Fortaleza para atração do turismo.

Em entrevista Hélio revela como se dá a formação do grupo Aranha, que teve intensa atuação no período de 1987 a 1991:

Eu e minha família começamos a pintar muros na Praia de Iracema, bairro onde morávamos, para acabar com o lixão que existia na esquina da rua Potiguares com Tremembés. Muitos amigos participaram das pinturas que aconteciam nos finais de semana, inclusive o Sérgio Pinheiro. Anos depois, em 1987, quando de nosso retorno de Paris, Sérgio e eu, é que ele teve a ideia de organizar um grupo de artistas para pintar muros, inicialmente apenas no mesmo bairro. Daí surgiu o Grupo Aranha, que era formado por mim, Sérgio Pinheiro, Eduardo Eloy, Kazane e Alano de Freitas, Maurício Cals, dentre outros. O grupo não era fechado e nem sempre tinha a mesma composição nas performances. [...] Os murais na Praia de Iracema deram o que falar. Como fazíamos carga contra a poluição sonora e a ocupação indevida dos espaços urbanos - tendo isto coincidido com o movimento SOS Iracema -, passamos a ser notícia nos jornais locais, enquanto sofriamos as retaliações do mercantilismo corrosivo (travestido de turismo) que ali se implantava. (Entrevista de Hélio Rôla ao jornal Diário de Cuiabá, 2011)

O pesquisador Herbert Rolim, comenta as intervenções do Grupo Aranha, que faz parte da história das artes visuais do Ceará:

A primeira ação de ressonância pública, assinada pelo Grupo Aranha, foi engendrada por motivações políticas, em 1987, quando um painel de 150 m de comprimento, intitulado Constituinte, despontou no muro da Companhia de Eletricidade do Ceará na Avenida Leste Oeste, chamando atenção da cidade. [...] Outra "brigada de pintura", esta de ordem ecológica, bateu de frente com a poluição sonora na Praia de Iracema, que, a partir da segunda metade da década dos anos 80, começou a sofrer invasão de empresários da noite, ao mesmo tempo em que a classe burguesa residente preferiu evadir para Aldeota, permanecendo no bairro aqueles moradores mais resistentes. Desse quadro, em 1989, figurou o mural "SOS Praia de Iracema", estruturado pelo Grupo Aranha, aberto a todos os artistas (e não artistas) que quisessem participar com a finalidade de mobilizar a comunidade, recolher assinaturas de protesto, chamar atenção da mídia e sensibilizar a classe política (Jornal Diário do Nordeste, Caderno 3, 08/03/2015).

Neste período, a Praia de Iracema, vinha sofrendo os impactos do plano de "urbanização" do Governo Juraci Magalhães, com a construção do calçadão e a instalação de empreendimentos de lazer que pudessem intensificar a atividade turística no local. Entretanto, a Praia de Iracema originalmente era um bairro residencial, que congregava moradores que iam do Poço da Draga à Ponte dos Ingleses, requalificada

nesse período. O menor bairro de Fortaleza foi invadido então por uma onda de modernização e turistificação que gerou conflitos entre os moradores e as novas ocupações do espaço.

Na Praia de Iracema, na década de 80, utilizava a arte postal para comunicar minha insatisfação, o sofrimento derivado da cultura. Na época eu enviava para umas 120 pessoas no mínimo. Que incluía políticos (governador, prefeito, vereadores), professores da universidade e amigos. Chegou uma época que começou a ficar caro. Enviava uma vez por mês. Levava tempo, pois eu precisava produzir a arte, o poema, tinha todo o trabalho manual de endereçar e realizar as cópias. Resisti com esse processo por uns 10 anos. Falava sobre a poluição sonora. Nessa época escrevi o livro de poemas "Desplugue Iracema". (Hélio Rôla, Entrevista concedida à pesquisadora em 28/07/2018)

Neste contexto Hélio como residente da Praia de Iracema, produz a série "Iracema by Night", uma coleção de importância histórica e que revela seu engajamento e ativismo, na luta contra o abuso-socioambiental, com a sua "arte-sanitária":

Como a gente tava pintando no muro, eu em casa, passei a pintar essa pintura agressiva, expressionista da série "Iracema by Night". Sempre gente, palco, política, um amontoado, uma pressão. É o que era a Praia de Iracema. Uma sobrecarga todo dia, sem fim. Automóvel, bêbados, poluição sonora. Chegou um tempo que não deu mais né. (Hélio Rôla, Entrevista concedida à pesquisadora em 28/07/2018)

Em 1996 com a curadoria de Lisbeth Rebollo, realiza a exposição das obras da série "Iracema by Night" no Museu de Arte Contemporânea da USP, com sucesso de crítica e público. Abaixo, Hélio descreve o processo criativo que culminou com a produção dessa série emblemática, a qual ele chama de "uma charge da cultura", publicado no Jornal O Povo.



Iracema by night / Pesadelo cult - *Uma charge da cultura*

No início dos anos 90, no século passado, como hoje, eu fazia parte do grupo Aranha com Alano, Kazane, Maurício Cals, Eduardo Eloy, Sérgio Pinheiro, ocasionalmente mais alguém, pintando muros na praia de Iracema quando em alguns deles surgiram as primeiras manifestações por parte “dos Aranhas”, nós, contra a degradação do habitar humano resultante, como se diz, da “operacionalização da cultura do forró pé-de-serra-lambada-elétrica?” que ali se impunha, sem lei e sem alma...Nessa época eu morava lá, onde vivi por 24 anos e, claro, também era vítima daquele despautério socioambiental atroz e sem trégua que dominava a cena como um real flagelo urbano... Como resistir à tal barbárie? Reclamei, denunciei aos “órgãos competentes” e por fim organizei o movimento “SOS Iracema”, com base em um expressivo abaixo-assinado que foi protocolado no Decom...Tudo em vão! Enfim, como me sentia afeito à dimensão mural e ao fluir da pintura coletiva resolvi então me valer dessas habilidades e me desafiei a pintar o profundo desconforto que invadia o meu viver e o da vizinhança... Isto é, sobrecarga ecológica, barulho excessivo, insegurança, violência e crime, sob um clima imperdoável de indigência cívica, que não foi percebido pelo “pasquim” New York Times, e que acabou por transformá-la no que hoje ela é: a “Ghost Beach” mais peba do planeta?...Um espaço precário e mal resolvido em meio a um pedregulho sem fim, aberto a todo e qualquer tipo de manipulação político-eleitoreira, administrativa, empresarial, todas elas em nome de uma cultura mercantilista sem pátria e além da conta que saqueia o planeta e tudo transforma em lixo...Para tanto, me vali de pincel e tinta, da dimensão da tela, do grotesco gritante, das garatujas caricaturais e da sobrecarga imagética inquietante... A imagem acima resulta da justaposição, lado a lado, e fusão no photoshop, de fotos digitais de 3 telas pintadas em 1994, intituladas “Poesia”, “Cultura-Cult Cult” e “Comício”... enquanto a imagem resultante da fusão delas intitulei “Iracema by Night/Pesadelo Cult”... Que tal? Fashion, né? Bom, penso que fiz a minha parte, mas o que a imagem e o curto texto podem mesmo suscitar somente surgirá a partir da sensibilidade, da experiência de vida do observador e de sua simpatia pela paz e não violência na cultura...E, então? “Let’s gonna give peace a chance?”. (Blog O Povo, Plínio Bortolotti, 08/07/2010).

Nesse período Hélio chegou a ser questionado se estava contra o avanço da cultura, contra o progresso e a favor do desemprego. Sua arte engajada provocou um dissenso no campo artístico. Essa coleção reserva ainda um aspecto relevante para a sociologia da arte: A série "Iracema by Night" foi adquirida pelo Prêmio Aquisição do Edital da Secretaria Estadual do Ceará, em 2010, e atualmente compõe o acervo e segue exposta no Palácio da Abolição, sede do governo em Fortaleza. Interessante que sua arte que atua como suporte para uma crítica ao Governo, se infiltra e passa a figurar entre as coleções presentes no Palácio da Abolição, sede do poder no Ceará. Essa capacidade da arte de subverter e se infiltrar, paradoxalmente em instituições e espaços públicos, confere ao artista, que defende sua autonomia na produção, um status de força dentro do campo.

Cabe trazer à luz a questão da autonomia enquanto condição de produção, na qual de modo algum significa que a produção artística não esteja intimamente conectada com as esferas do Estado e do mercado, conforme elucidada Ortiz (1991, p. 29) “Entre nós as

contradições entre uma cultura artística e outra de mercado não se manifestam de forma antagônica”. Essa reflexão passa também por Bourdieu (1995), no tocante ao papel da imprensa, e à Graw (2017), numa perspectiva mais atual, no que tange à cultura da celebridade e novas plataformas que operacionalizam a estetização do cotidiano.

Coloco o Estado em questão, pois no caso brasileiro essa tendência se confirmou diferentemente de outros países como a França, na qual os impressionistas rompem com a academia em busca de autonomia. No Brasil, o processo ocorreu de maneira distinta, com os artistas renovando sua relação com o Estado e, sobretudo, com o mecenato, como destaca Carlos Zilío, refletindo essa questão no âmbito modernista:

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

Uma questão presente no discurso de Hélio Rôla é a liberdade para exercer sua crítica. Segundo o artista, o fato de possuir renda proveniente da atividade de professor, agora aposentado, lhe deu a liberdade de criar e exercer sua crítica sem intervenções de galeristas, críticos e dos mecenas públicos e privados. O artista comenta que os artistas de sua geração, com produções em voga a partir da década de 70, não se manifestam de modo crítico ou contundente, por não querer ver sua arte a serviço de um pensamento. O fato de lutarem para viver apenas de arte, ou seja, apenas da venda de seus trabalhos, faz com que os demais artistas de sua geração estabeleçam uma relação de dependência com os mecenatos públicos e privados, bem como, tenham o suporte de galeristas e curadores, na defesa e apresentação de suas obras no mercado. Essa relação é criticada por Bourdieu (1995), que alerta para uma relação de dependência material e mental, dos produtores de arte em relação aos financiadores, seja ele público ou privado.

Embora, isso garanta, mesmo que não de forma equilibrada, o sustento dos artistas em questão, há um alto preço a se pagar mediante as exigências que o mercado passa a impor sobre sua produção. É necessário apontar que os artistas cearenses da geração de Hélio Rôla, da década de 70 até a atualidade, não se detiveram na sua maioria,

a produzir apenas arte. Muitos se dedicam às atividades paralelas no campo artístico, como estratégia de sobrevivência, atuando, sobretudo, como curadores e professores de arte, dialogando com a tendência apontada por Heinich (2014), Thornton (2015) e Santos (1997). É possível notar que entre os mais exitosos, há por trás do seu sucesso, sobretudo na questão econômica e simbólica, um trabalho permanente de articulação, planejamento e relações públicas, que tecem a trama da relação entre arte e mercado.

Já na década de 80, período posterior à ditadura militar, com a abertura política, o país reserva uma liberdade maior para as produções culturais, o que deflagra uma onda de ativismo e experimentação mais expressivas, sendo esta atitude subversiva atenuada e menos marginalizada. Essa virada na produção artística brasileira deixa suas marcas nas obras dos artistas da época, se tornando um fator para reconhecimento e consagração.

O percurso de Hélio Rôla deflagra essas relações. Por mais que o artista defenda sua autonomia criativa e detenha o poder sobre as condições de sua produção, não se pode perder de vista o horizonte já disposto por Graw (2017) e Bourdieu (1995), sobre a relativa autonomia no campo da arte. Mesmo que o artista Hélio Rôla detenha o poder no tocante à sua liberdade de expressão crítica, ao seu posicionamento como ativista e artista engajado, utilizando sua arte como suporte para realizar denúncias e críticas à realidade em que vive, seja às esferas públicas e privadas, não se pode esquecer que sua arte passa também por um constante processo de valorização de mercado, justamente por seu posicionamento. Essa valoração atesta que Hélio Rôla é reconhecido e legitimado no campo artístico, que apesar de apresentar uma postura heterodoxa, acaba por ser incorporado ao campo. Graw (2017), também trouxe luz para essa questão ao afirmar que essa aparente negação ao mercado e aos cânones, acabam sendo proveitosas para a valoração da arte. O fato da coleção "Iracema by Night", compor o acervo do Estado, ilustra essa reflexão. O próprio artista reflete sobre este movimento em entrevista ao escritor Floriano Martins:

FM: Humberto Maturana nos fala de “uma cultura alienada no mercantilismo”, síntese que abrange competitividade, inveja, falsidade ideológica, desprezo pelos valores comuns. A normatização do lucro - e seus derivativos de massa (casa lotada, prêmios, capas de revista etc.) - ilude facilmente uma consciência artística em estado embrionário, como no caso brasileiro. O mercado de arte passa a ser visto como contraventor e o artista como vítima. Recordo o sentido de religare dado à criação artística em si. Até que ponto a arte nos separa, tendo se tornado desagregadora?

HR: A arte nos une na procura e no encontro do novo em todas as dimensões de nosso viver. Mas o pano de fundo, cultura (patriarcal) da competição, nos

desagrega e nos rouba o sentido do humano que é a solidariedade. Não há solidariedade no mercado. A arte, ou o que quer que assim seja chamado, não é uma entidade com existência fora do nosso fazer humano. A arte surge quebrando consensos, mas acaba por se tornar consenso (é quando ela morre para renascer quebrando o próprio consenso antes estabelecido). Você vai dizer que na ciência e em qualquer outro afazer humana é a mesma coisa. É mesmo! (Entrevista de Hélio Rôla ao jornal Diário de Cuiabá, 2011)

Não é possível separar, portanto, a arte de Hélio com suas práticas de vida, que marcam profundamente sua produção artística, entrelaçadas com seu ativismo e suas reflexões filosóficas. Na atualidade, Hélio segue sua produção artística, exercitando a prática diariamente, mantendo viva a sua máxima e seu lema: "Nenhum dia nasce ganho, é preciso salvar todo dia com uma artinha". Além de se manter ativo no seu ateliê, o artista realiza postagens diárias em redes sociais como o Facebook sobre temas em voga na atualidade, como saúde, política, filosofia e educação, com trechos de textos ou poesias, de sua autoria e de outros autores, acompanhados de uma imagem de suas artes. O processo de produção de Hélio, desde sua completa inserção no contexto digital, engloba além do desenho e pintura, a produção gráfica no computador, no qual realiza montagens ou trabalha as imagens de suas obras em outros contextos. Esse processo culmina com a postagem no Facebook (<https://www.facebook.com/helio.rola.1>) e/ou no envio para sua lista de contatos via Whats App, última ferramenta à que Hélio aderiu. No momento ensaia sua entrada no Instagram, rede social de imagens.

A esta rede de colaboração se integram curadores, pesquisadores, artistas, intelectuais e amigos, com quem o artista convive e comunica sua arte. É da retroalimentação e do feedback desta rede, agora pulsando também no formato virtual, que Hélio Rôla se mantém em relação com o mundo, intermediado por sua arte e reflexões. Conhecido pela perspicácia nos aforismos e pelo constante posicionamento crítico diante da realidade, também se considera um chargista: "é um modo de intervir na cena, de provocar, de convidar a uma reflexão a partir de uma sedução criativa". Com esse propósito, o artista engajado entrelaça vida e arte, com imagens e palavras, com sua narrativa singular, onde "só a arte salva".

Ser ou não ser artista deixa de ser uma questão fechada ao se tornar um processo aberto de tensão, em permanente movimento e atualização no campo artístico. Nesse horizonte, os percursos dos artistas oferecem pistas e contribuem para compreensão desses movimentos e mutações no universo da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BUENO, Maria Lucia. A condição de artista contemporâneo no Brasil: Entre a universidade e o mercado. In: *Arte e vida social - OpenEdition Press*, 2016.
- BULHÕES, Maria Amélia. *Transterritórios: campo da arte e internet. Visualidades (UFG)*, v. 8, p. 11-22, 2010
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In.: _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- _____, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- HEINICH, Nathalie. “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”. In: *Porto Arte: revista de artes visuais* Vol. 13, n.22, 2005.
- _____, Nathalie. “Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática de um novo paradigma artístico. *Sociologia|Antropologia*. Rio de Janeiro, V 04, 02, 373-390, outubro, 2014.
- FIALHO, A. L., Goldstein, I. S., & Bernardes Proença, R. *Economias da arte contemporânea: Programação, financiamento e gestão em instituições culturais brasileiras*. In Quemin, A., & Villas Bôas, G. (Eds.), *Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marseille. OpenEdition Press, 2016.
- GRAW, Isabella. *Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos*. *ouvrouver Uberlândia* v. 13 n. 2 p. 392-401 jul.|dez. 2017
- ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MOURÃO, Rui. *Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência*. *Cadernos de Arte e Antropologia [Online]*, Vol. 4, No 2 | 2015.
- PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.
- RAPOSO, Paulo. *Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências*. *Cadernos de Arte e Antropologia [Online]*, Vol. 4, No 2 | 2015.
- RODRIGUES, Kadma M. *Barrica: o gesto que entrelaça história e vida*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2002. v. 1. 150 p.
- _____, Kadma M. *As cores do silêncio: habitus silencioso e apropriação de pinturas em Fortaleza (1924-1958)*. 1. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.
- RÔLA, Hélio. Hélio Rola e os matizes da arte. Entrevista [Nov. 2011]. Entrevistador: Floriano Martins. *Diário de Cuiabá*, 2011. Disponível em:

<<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=402489>>. Acessado em: 15 de Agosto 2017.

ROLIM, Herbert. Pintura sensorial, pintura conceitual: Herbert Rolim escreve sobre o Grupo Aranha, da chamada Geração 80 e um marco da história das artes no Ceará. Diário do Nordeste, 08/03/2015. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/pintura-sensorial-pintura-conceitual-1.1238025>>. Acesso em: 30 de Julho 2018.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura. *Análise Social*, vol. xxix (125-126), (1.º-2.º), 417-439, 1994.

THORNTON, Sarah. O que é um artista? Trad. Alexandre Barbosa de Souza; revisão técnica Bruno Moreschi. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

WACQUANT, Loic. Mapear o campo artístico. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 48, 2005, pp. 117-123.

ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. a questão da identidade na arte brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.