

COMUNIDADES DE ARTISTAS

UM FENÔMENO DE INVESTIGAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL

ARTISTS COMMUNITIES

A RESEARCH PHENOMENON FOR SOCIAL PSYCHOLOGY

Arley Andriolo

E-mail para correspondência: arley@usp.br

RESUMO

Este artigo ilumina a gênese e a formação de comunidades em que as práticas artísticas ocupam um lugar central. A proposta foi examinar fontes bibliográficas de modo a circunscrever o fenômeno das comunidades de artistas e comparar o resultado com algumas localidades brasileiras onde o grupo de artistas é significativo. O artigo tenta situar as formas históricas de comunidades artistas, especialmente no nível da experiência estética. Assim, foi possível delinear alguns significados e suas mudanças nas práticas e nos discursos. O primeiro objetivo deste trabalho é indicar a relevância deste campo da pesquisa para a psicologia social, ao qual se

acrescenta a proposição do conceito de comunidade estética como uma possibilidade para futuras pesquisas a respeito desta forma social subjacente.

Palavras-chave: Psicologia Social e Arte; Psicologia e Estética; Experiência Estética; Comunidade Estética; Fenomenologia Social.

ABSTRACT

This paper illuminates the genesis and formation of communities in which artistic practices occupy a central place. The proposal was the exam of bibliographic sources in order to circumscribe the phenomenon of artists communities and to compare the result with some Brazilian villages where the artist group is significant. It tries to situate the historical forms of artists communities, particularly on the level of the aesthetic experience. Thus, it was possible to outline some meanings and their changes in practices and discourses. The first aim of this paper is to indicate the relevance of this field of research in social psychology, to which is added the proposition of the concept of aesthetic community as a possibility for future research concerning this subjacent social form.

Keywords: Social Psychology and Art; Psychology and Aesthetics; Aesthetic Experience; Aesthetics Community; Social Phenomenology.

INTRODUÇÃO

Algumas cidades europeias recebem contemporaneamente a designação de “cidades de arte”, “cidades de artista”, *pays d’artiste*. Esses rótulos podem referir localidades formadas a partir de remanescentes arquitetônicos e artísticos de relevância notável para a história e para o turismo, bem como, indicar lugares que se tornaram polos de atração de artistas, em muitos casos, estabelecendo-se como residentes e formando “colônias” ou “comunidades” em que o fazer artístico representa o núcleo central da coletividade; daí poderem ser designadas também de “comunidades de artistas”.

O conceito de comunidade tem ocupado as ciências humanas e a psicologia social nas últimas décadas (Campos, 1996; Sawaia, 1996; Fernandes, 2000). Não é objetivo deste artigo discutir as diversas perspectivas que compõem esse campo conceitual. Em grande parte, para a psicologia social, a comunidade é o ambiente de atuação de uma prática profissional vinculada à transformação social, através do empoderamento dos sujeitos, da participação do pesquisador em processos de autorreflexão e emancipação de grupos sociais específicos, mormente fixados em um determinado espaço geográfico.

De modo geral, comunidade trata de uma união entre pessoas, de modo distinto de um agrupamento de indivíduos, pois, o conceito de comunidade prevê vínculos sociais e psíquicos; “a organização que respeita a pessoa” (Bello, 2006, p. 73). Assim, os membros da comunidade assumem responsabilidades recíprocas e consideram a liberdade dos outros. A abordagem fenomenológica coloca em evidência a participação do corpo daquelas pessoas, tal como afirmara Merleau-Ponty (1945/1999) na discussão entre intersubjetividade e intercorporeidade. Esta última precede a primeira nos processos sociais e indica um nível subjacente de compreensão dos significados. Como queria o filósofo no sentido de “habitar”: uma integração entre o sujeito e o mundo vivido como berço de significações (Merleau-Ponty, 1945/1999, p. 576).

Com o objetivo de discernir esse nível de significação, circunscrevendo as comunidades formadas com a participação de artistas, este texto procura situar na história o surgimento dessas organizações e esboçar breves comparações com as congêneres brasileiras. Assim, pretende-se mostrar um campo de pesquisa para a psicologia social, considerando o fenômeno das comunidades de artistas em sentido amplo. Ao final, procura-se indicar a contribuição da designação de “comunidade estética”, conforme a proposta de Arnold Berleant (1997), para a compreensão daquele nível subjacente através da experiência estética e do trabalho artístico.

OBJETO E MÉTODO

A terminologia requer alguns cuidados. Isabelle Lajarte (1999, p. 68) considera que um *village de peintres* (povoado de pintores) constitui-se por artistas que se instalam, vivem, trabalham, pintam, sem ter necessariamente laços estreitos entre si, na forma de agrupamentos. Por outro lado, uma colônia de artistas supõe uma coesão maior entre eles, capaz de originar uma comunidade artística, muitas vezes em um ideal estético comum. Na história desse fenômeno, o movimento comunitário cria condições para a atração de outros artistas, paradoxalmente, fazendo desaparecer a colônia inicial. Esta situação foi exemplificada pela socióloga através da colônia de Worpswede, na Alemanha.

A circunscrição geográfica também não é precisa, podendo ocupar uma região, cidades vizinhas etc. O nome desses grupos de artistas muitas vezes ficou associado a uma cidade ou localidade, embora, tenham se deslocado e ocupado lugares diferentes. Na França do século XIX, por exemplo, a Bretanha conheceu diversos pontos de instalação de artistas, em Pouldu, Concarneau, entre outros. Na costa Norte da Alemanha, os artistas visitaram quase todas as vilas de pescadores próximas às ilhas de Sylt e Rugen (Lajarte, 1999, p. 68).

No tempo histórico, comunidades envolvendo artistas ou artesãos são conhecidas desde o fim da Idade Média. A chamada “loja” dos séculos XII e XIII, na Europa, “era uma organização cooperativa de artistas e artesãos engajados na construção de uma grande igreja ou catedral” (Hauser, 1953/1995, p. 246). Para Hauser, tais organizações foram distintas de outros agrupamentos de artistas de períodos anteriores devido a seu caráter independente e autossuficiente. Porém, as lojas não representaram propriamente os valores comunitários defendidos na modernidade, em torno da liberdade e da solidariedade.

Na síntese de Bader Sawaia (1996), a cada avanço do individualismo floresceram utopias comunitárias, as quais foram acompanhadas de reações anticomunitárias. Estas últimas se pautavam pela defesa do “homem livre”, mas também aparecem associadas a uma forma de desenvolvimento econômico durante o século XIX, contra qualquer iniciativa comunal. Em suma: “comunidade tornou-se o centro do debate da modernidade nascente. De um lado, condenada como conservadora e antagônica ao progresso. De outro lado, defendida pelos que tinham horror à modernização, como símbolo de tudo de bom que o progresso destruiu. Mas, em ambas as perspectivas, comunidade aparece como utopia que remete ao passado...” (Sawaia, 1996, p. 32). Com o desenvolvimento histórico, afirma Sawaia, os valores constituintes da noção de comunidade extrapolam o âmbito do pensamento conservador, estabelecendo uma perspectiva crítica às cidades modernas.

Nesse sentido, as comunidades de artistas emergentes nos séculos XIX e XX tornam-se a referência para este texto, muitas das quais surgiram em uma postura crítica à economia industrial e também ao próprio desenvolvimento do campo artístico da sociedade europeia. A partir daí, configuram-se espaços geográficos e sociais de circulação, trabalho e comercialização de arte. Trata-se de um processo de conversão de paisagens e caminhos percorridos nas viagens de artistas através da experiência estética. Além da atividade pessoal do artista, o conceito de experiência estética compreende as dimensões sociais e ambientais constituídas a partir do campo da percepção, ou seja, de modo imbricado entre o individual e o social, a natureza e a cultura (Berleant, 1992). Os vilarejos associados à atividade artística, não muito distantes dos centros urbanos, eram por vezes escolhidos como destinos para professores e alunos de importantes escolas de arte praticar ao ar livre. No início, podiam ser apenas localidades de veraneio de artistas ou mesmo residência daqueles que evitaram os centros produtores de arte, depois, tornaram-se colônias e destinos turísticos.

Esta pesquisa foi desenvolvida em duas frentes de trabalho. Primeiro, a coleta de fontes bibliográficas possibilitou circunscrever o fenômeno das comunidades de artistas na história e discernir os significados ligados a suas origens. Segundo, com a visita a algumas localidades brasileiras, nas quais a atividade de

artistas é marcante, foi possível esboçar comparações preliminares sobre determinados significados. As entrevistas e análises concernentes à pesquisa de campo nessas localidades foram publicadas noutros artigos (Andriolo, 2015 e 2016). Neste texto, cabe reforçar a pertinência do campo de investigação em psicologia social, entre dois eixos básicos: as formas históricas das comunidades de artistas e o nível subjacente da experiência estética.

Observando a história da arte, sobretudo dos dois últimos séculos, nota-se o movimento de artistas franceses, Jean-François Millet e Camille Corot fomentando uma forma de perceber muito particular sobre Barbizon. Nas viagens de Paul Gauguin, Émile Bernard e Paul Sérusier, entre outros artistas da *École de Pont-Aven*, a formação de um olhar sobre a Bretanha. Os deslocamentos de Van Gogh para Auvers-sur-Oise e de Monet para Giverny também criaram muitas imagens desses lugares. Na Alemanha, tornou-se conhecida a cidade de Worpswede, com a comunidade de Fritz Mackensen e Paula Modersohn Becker. É curioso notar que muitos desses lugares foram “descobertos” por artistas pouco conhecidos, e mesmo vindos de outros países, como são os casos de Barbizon e Pont-Aven inicialmente frequentados por americanos e noruegueses (Lajarte, 1999, p. 73).

Embora reconhecidas em grande parte pela atividade de pintores, desde o século XIX, essas localidades receberam também outros tipos de artistas, escritores, poetas, músicos. Lajarte (1999, p. 72) cita um grupo na Suíça chamado Monteverita, onde, nas primeiras décadas do século XX, além de artistas, escritores, músicos e arquitetos, encontraram-se também outros intelectuais, religiosos e filósofos, de origem socialista, anarquista e teosófica, dedicados a práticas vegetarianas. Têm-se notícias de excursões em Moritzburg, nas quais o culto ao nudismo aparece associado a práticas artísticas, em alguns casos associadas ao vegetarianismo e estações de cura (Perry, 1998, p. 78).

Em grande parte, as viagens dos artistas constituíram-se como o início de um processo de conversão simbólica dos lugares em polos turísticos e, sobretudo, o estímulo para a formação de um mundo artístico nessas localidades (Orton e Pollock, 1980; Jacobs, 1985; Lajarte, 1995 e 1999; Perry, 1998). No Brasil, um processo importante é conhecido em Ouro Preto (MG), em meados do século XX, com a participação das pinturas de Tarsila e de Guignard, bem como dos escritos de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Depois, com uma série de artistas que para lá migraram ou com aqueles originários na própria cidade, estabeleceu-se um profícuo campo de trabalho (Durand, 1989; Andriolo, 2008). No mesmo período, Paraty (RJ) recebeu também seus artistas, dentre os quais Djanira e Takaoka. Poder-se-ia acrescentar aqui uma breve referência a Olinda (PE), com a visita de artistas de Recife e a criação de um espaço próprio de convívio e comercialização de arte.

Não obstante o interesse dos pesquisadores da psicologia para as indagações pertinentes às cidades turísticas, as comunidades de artistas permanecem pouco estudadas. As pesquisas têm sido realizadas por outras disciplinas, como a antropologia e a sociologia. A metodologia empregada pelos estudiosos do turismo tem se aprimorado nas últimas décadas, mas deixa em aberto as contribuições dos estudos aplicados em psicologia social, particularmente, a compreensão dos significados psicossociais do fenômeno das comunidades de artistas, sobretudo em referência ao processo histórico e à dimensão estética.

COMUNIDADES DE ARTISTAS

Breve história e significados

Os românticos estabeleceram uma importante relação com os espaços, colocando a viagem e os passeios entre os procedimentos necessários para a formação do artista. Das paisagens de Caspar Friedrich ao chamado “primitivismo” dos artistas modernos, contra o cientificismo e a sociedade industrial, buscou-se outros lugares. O fenômeno dos artistas viajantes na modernidade, distinto dos sábios cientistas do século XVIII, conduziu a destinos variados, tal como Émile Bernard no Egito, Emil Nolde na Nova Guiné, o norte da África propugnado pelo *Die Brücke* e Kandinsky, até os contemporâneos como Jean Dubuffet no Saara da Argélia.

Nessas jornadas, buscaram outras formas de arte como *voie de salut* (caminho da salvação), em categorias associadas ao arcaísmo, ao primitivo, ao exotismo, à infância, ou à loucura (Peiry, 1997, p. 62). A alteridade da arte conduziu os artistas a lugares distantes, como Gauguin na Oceania, ou a lugares escondidos, como os manicômios visitados por Max Ernst; Lasar Segall, além de visitar o sanatório de Dresden, veio instalar-se no Brasil. Frayze-Pereira (2006, p. 193) sintetizou claramente esse processo: “A poética da ação transformar-se-á em prática da evasão. Isto é, ao abandonar a sua situação de classe e ao não encontrar outra para se enraizar, o artista de vanguarda torna-se um expatriado.” Para esse pensador, o núcleo da reflexão é a trajetória radical da experiência artística moderna. Da parte desta pesquisa, trata-se de investigar como experiências dessa natureza demarcaram lugares, roteiros e paisagens, que permaneceram na duração histórica, nas formas de perceber, nas viagens que continuam a orientar, na constituição de comunidades.

No início do século XIX, os irmãos Goncourt visitaram Barbizon, na França, dando origem a um grupo cujo trabalho pictórico sobre a paisagem perdura na localidade até os dias atuais. Naquele momento, o grupo de artista foi denegrido pela crítica erudita, com insinuações acerca de suas barbas hirsutas e por

serem suspeitos de revolucionários. Desenvolviam seus trabalhos de maneira independente, sem adequar-se às regras da Academia. Dentre eles estavam: Théodore Rousseau; Jean-François Millet; Charles-François Daubigny; Jean Batiste Corot.

A pintura de paisagem no século XIX, para alguns de seus praticantes, assume um significado político de crítica à recente industrialização das cidades. Diferente da paisagem romântica, dotada de uma espiritualidade própria, num mundo por vezes imaginário, a paisagem surgida do realismo levou adiante uma concepção social cuja repercussão foi projetada sobre os espaços rurais e naturais. Conforme havia registrado Hauser (1995, p. 794), a paisagem romântica tem algo de mítico, aquelas dos pintores de Barbizon serão familiares; enquanto os bosques românticos são poéticos, o campo realista apresenta a imagem do mundo rural.

A viagem tornara-se prática corrente, por exemplo, com Pissarro na Inglaterra ou Monet na Holanda, assim como os deslocamentos ao redor de Paris, no entanto, sem perderem o contato com a capital, onde compravam tintas, faziam exposições e alguns mantinham ateliês. Os motivos para os passeios campestres são diversos, do menor custo para sobrevivência em relação aos grandes centros urbanos à busca das tradições rurais. Havia também aqueles que residiam em Paris e deslocavam-se no verão. Os trilhos da estrada de ferro demarcaram importantes rotas.

Desnecessário será entrar em detalhes acerca dos refúgios impressionistas em torno de Paris, registre-se apenas algumas indicações, pois se trata de uma história bem conhecida. Camille Pissarro frequentou e estabeleceu-se em Pontoise, entre 1872 e 1884, esse “sábio” atraiu uma colônia de jovens pintores, interessados nas práticas artísticas e nos ideais anarquistas. Claude Monet primeiro morou em Argenteuil, entre 1872 e 1878, depois plantou seu jardim em Giverny. Perto dali, o vilarejo de Auvers-sur-Oise, residência de campo do Dr. Gachet, recebeu a visita de inúmeros artistas, dentre os quais Vincent Van Gogh, em um período no qual levou a pintura da paisagem aos limites da representação e quando encerrou a sua vida. Eles trabalhavam em grupos, percorriam os campos, trocavam correspondências, formando uma rede de relações em finas ramificações que cobriram as paisagens da Île-de-France (*Les impressionistes autour de Paris*, 1993, p. 51).

O que os unifica é o interesse compartilhado pela paisagem campestre e a prática da pintura ao ar-livre, estar *sur le motif, d'après nature*. Retomando o estudo de Isabelle Lajarte (1995), os termos associados à pintura paisagística eram: o “pitoresco” da floresta de Fontainebleau; o “primitivo” da Bretanha; o aspecto “selvagem” dos rochedos do Vale Creuse; a “luz” do Midi; entre outros. Muitos desses termos tornaram-se categorias propriamente estéticas para a per-

cepção desses lugares. A ação política permeia essas práticas, através da qual se vive uma outra vida, de dedicação ao trabalho artístico, em contraposição ao tempo da vida burguesa, em resistência à mediocridade, como se lê no texto de Maria Helena Patto (2000, p. 45): “Além de se negarem a participar ativa e diretamente das relações de produção dominantes e do estilo de vida burguês, esses artistas romperam com os padrões estéticos hegemônicos, atitude por si só suficiente para incluí-los na condição de militantes, sem que seja preciso indagar sobre a natureza dos temas de suas telas ou de suas ideais políticas.”

Outra região francesa que se tornou famosa no roteiro dos pintores do século XIX foi a Bretanha, notadamente Pont-Aven, onde são reforçadas as principais categorias estéticas. Conforme afirmou Paul Gauguin em carta a Émile Schuffenecker (fev. 1888): “Amo a Bretanha. Aqui encontro algo selvagem, primitivo. Quando meus tamancos ecoam nesse chão de granito, ouço a nota surda, abafada, potente que estou buscando na pintura.” (Citado em Perry, 1998, p. 8).

Para Humbert (1988, p. 14): “Gauguin pesquisava sobre o plano plástico a pureza da origem do homem.” Instala-se em Pont-Aven, descobre uma profunda espiritualidade e arte popular, o calvário de Nizon, a estátua do Cristo crucificado na igreja de Tremelo, imagens que forneceram o ponto de partida para a busca do “simbolismo primitivo” de sua existência, de Arles ao Taiti. Embora Gauguin tenha discutido suas ideais com Bernard, Serusier, Maurice Denis e todo o grupo dos Nabis, Raymond Humbert acredita que ele foi dentre aqueles artistas o mais sensível ao simbolismo da arte popular bretã, além de influenciar-se bastante pelas esculturas em madeira e cerâmica, tamancos e bengalas.

Não obstante, quando Gauguin esteve pela primeira vez na região, em 1886, diversos artistas percorriam aquela região, inclusive ingleses e americanos. A Bretanha está entre os primeiros locais de interesse turístico na França, aparecendo como destino de verão de muitos turistas e artistas. O fenômeno alia-se ao desenvolvimento dos transportes, estradas de ferro e renovação de caminhos tradicionais. Este evento foi analisado por Fred Orton e Griselda Pollock (1980), colocando em evidência o imbricar das práticas turísticas com as representações artísticas do *bretonnisme*, as quais ocultavam as transformações econômicas ocorridas na região e os rituais religiosos tornavam-se demonstrações turísticas.

O sistema econômico que sustentava o lugar não correspondia ao descrito na mitologia sobre o bretão, um sistema de pequenas propriedades camponesas, porém, em uma agricultura altamente desenvolvida para a época (Rhodes, 1997, p. 25). A cultura tradicional bretã registrada pelos pintores de Pont-Aven data do fim do século XVIII, após a Revolução Francesa. Não sendo, pois, uma sobrevivência de tempos remotos, mas uma evolução do vestuário do século XIX, utilizado nas reuniões festivas, demonstrativo de classe social. Quanto às festas bretãs, pouco a pouco tornavam espetáculos turísticos. “Nós temos a tendência de

conceber o desconhecido à medida de nossas próprias experiências e crenças, os artistas como os turistas estavam mais suscetíveis a ‘descobrir’ a Bretanha de suas expectativas que de ver a região tal qual ela era” (p. 26). Essa tendência aparece tanto nos pintores acadêmicos quanto nos vanguardistas que visitaram a região, o que estava em processo de transformação eram o estilo, a técnica e a forma de conceber a pintura.

Deixar os centros urbanos foi também a inspiração de artistas alemães do final do século XIX, para trabalharem em comunidades rurais. O mito do primitivo associou-se um culto ao *Volk*, termo que designa o camponês nativo. São mais de dezoito agrupamentos de artistas nas aldeias alemãs descritos pelos autores, dentre os quais Worpswede e Neu-Dachau (Perry, 1998, p. 34; Rhodes, 1997, p. 32; Lajarte, 1999).

No começo de 1890, um grupo de ex-alunos das academias de Düsseldorf e Munique estabeleceu-se em Worpswede. Esta aldeia, cerca de 36 km de Bremen, era formada basicamente de camponeses, agricultores e cortadores de trufas. Os principais artistas fundadores da comunidade eram Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Fritz Overbeck e Heinrich Vogeler. O poeta Rainer Maria Rilke dedicou uma monografia a essa comunidade em 1903.

Pintavam, sobretudo, paisagens e temas camponeses, também influenciados por Gustave Courbet e os pintores de Barbizon, foram notados pela crítica por sua originalidade e qualidades “primitivas”. Não obstante, na análise de Perry (1998, p. 36), o sentido alemão desta categoria divergia daquele que envolvia Gauguin: “muitos resenhadores contemporâneos viam esses artistas de Worpswede como neorromânticos, em busca de uma realização semirreligiosa através de sua arte”.

Uma vez mais, encontram-se confluências da percepção do ambiente natural com as questões sociais, nas paragens alemãs o *Volk* correspondia à terra. Ao se enunciar uma comunidade, porém, não se deverá supor uma homogeneidade de pensamento entre os diversos artistas. Seguindo a pesquisa de Gill Perry (1998), ter-se-iam as imagens de Mackensen como metáfora do “enraizamento”, Heinrich Vogeler defendia ideais de artes e ofícios de William Morris e John Ruskin idealizando as artes num imaginário medieval (conforme o pré-rafaelismo britânico), desdobrando ideias marxistas do socialismo utópico.

Paula Modersohn-Becker morou em Paris, influenciou-se por Gauguin, elaborou um espaço plástico em busca de maior simplicidade formal, mas permaneceu ligada ao contexto intelectual alemão: “Suas preferências iconográficas, em particular a repetição dos temas das mulheres camponesas, revelam a sólida influência daquelas ideias neorromânticas que eram moeda corrente na comunidade de Worpswede” (Perry, 1998, p. 43).

Além de Worpswede, Kronberg, Dachau e Ahrenshoop, tornaram-se lugares de estada permanente de artistas na Alemanha. Dachau foi, ao lado de Worpswede, a mais importante colônia. Nas últimas décadas do século XIX, a localidade situada nos Alpes bávaros, recebeu muitos artistas de Munique, bem como franceses e de outras nacionalidades. Deixou de acolher artistas depois da Segunda Guerra Mundial. Kronberg era lugar de passeio, próximo a Frankfurt, quando foi ocupada por pintores em 1857. Abrigou artistas que haviam estado em Barbizon e Fontainebleau, mantiveram um contato intenso com Courbet. A cidade é ainda hoje residência de artista, porém, sem a notoriedade que atingiu no século XIX. (Lajarte, 1999, p. 79).

A socióloga Isabelle Lajarte (1999) considerou a França e a Alemanha como os países onde se formou o maior número de comunidades de artistas. Outros países também tiveram as suas, dentre os quais a Venezuela, onde o pintor venezuelano Reveron, nascido na capital do país, Caracas, depois de estadia na Espanha, procurou um recanto do seu país para pintar como Gauguin, de modo “primitivo”. O local chamava-se Macuco. Apenas para indicar algumas localidades, teríamos: Cockburnpath (na Escócia); Staithes e Walberswick (na costa leste da Grã-Bretanha); Newlyn e St Yves formadas por artistas vindos de Pont-Aven e Concarneau (na Cornualha); Knocke, com a colônia de Tervueren (Bélgica); Nagyanya (Hungria); Skagen, a mais renomada do norte da Europa (Dinamarca); Abramtsevo e Mamontov (Rússia); Magnolia (EUA).

O “ir embora” era mais um pressuposto do artista de vanguarda, buscando os lugares que reconhecia como as “margens da civilização” (Perry, 1998). Esse movimento foi observado também entre os vanguardistas russos, escandinavos, ingleses e alemães, notável mesmo nos EUA, Canadá e Austrália, conforme documentou Michael Jacob em seu *The Good and Simple Life* (1985). As comunidades de artistas estabelecidas no meio rural carregavam consigo o mito da pureza do camponês e a insatisfação dos novos artistas com a formação acadêmica e o interesse pela pintura *en plein air*, seguindo o exemplo da comunidade francesa de Barbizon (Perry, 1998, p. 8). Tratava-se de um movimento histórico em oposição ao individualismo romântico, quando intenta-se romper com o isolamento, como propõe Hauser (1995, p. 796), para assim praticar o que Gustave Courbet propugnava: *faire de l’art vivant* – fazer uma arte viva –, ou o lema de Daumier: *Il faut être de son temps* – há que ser de seu tempo.

Para Rhodes (1997, p. 24), o pensamento do século XIX defendia que na Idade Média, na Europa do Norte, a arte não era orientada por categorias da “grande arte” e da “arte menor”. Muitos intelectuais da vanguarda, no início do século XX, concebiam a arte popular em uma importância tanto como arte quanto como símbolo do caractere racial do passado de uma região, discurso indebitamente apropriado pelo fascismo dos anos 1930. Artistas como Denis, Mackensen

e Nolde, acentuavam a superioridade física, moral e religiosa das populações camponesas, às quais se opunha o estereótipo do cidadão fraco e decadente. Na poesia expressionista, como *Der Gott der Stadt* (“O deus da cidade”, 1912), de Georg Heym, vê-se a demonização da cidade. Por outro lado, é necessário notar que outros grupos de artistas desse momento acreditavam nos valores do cosmopolitismo e no darwinismo social.

A idade de ouro das colônias de artistas vai da metade do século XIX até o início do século XX, como registrou Lajarte (1999, p. 74), corresponde ao período de desenvolvimento da pintura de paisagem ao ar livre. A partir da primeira década do século XX, se desfez o laço que unia aqueles artistas, notável no plano da organização social do campo artístico e no declínio do gênero paisagístico pictórico. No entanto, em algumas localidades, a dispersão dos artistas “fundadores” deu lugar a novas levas, sobretudo nas localidades tornadas turísticas.

COMUNIDADES DE ARTISTAS NO BRASIL

Nesta pesquisa, não serão consideradas as comunidades surgidas nas décadas de 1960 e 1970 em torno da contracultura e das manifestações hippies. Estas possuem um estreito vínculo com as artes, não obstante, não se originaram a partir de práticas artísticas. Por outro lado, não se desenvolveram no Brasil colônias de artistas tal como as conhecidas na Europa do século XIX, as localidades aqui conhecidas caracterizam-se, sobretudo, como agrupamentos em algumas cidades turísticas, particularmente, nas chamadas “cidades históricas”. Entre o final do século XIX e início do XX, pode-se notar a constituição de grupos de artistas nas grandes cidades instilando organizações que trabalharam sobre sítios específicos e conforme técnicas compartilhadas, dentre os quais são exemplares os grupos Grimm (RJ) e Santa Helena (SP). Muitos artistas percorreram o país em viagens, indicando paisagens belas e pitorescas, recantos importantes à frequência dos artistas.

A organização do turismo para Ouro Preto demonstra que as representações sobre a cidade e a arte colonial mineira vinham atingindo uma parcela considerável da população, principalmente nas capitais, São Paulo e Rio de Janeiro. Ali, pode-se observar a ligação direta entre a arte antiga e o ambiente para novas criações. Desde a década de 1930, quando Ouro Preto foi elevada a monumento nacional, uma série de discursos foi organizada através da categoria artística do barroco e estabeleceu a cidade como destino obrigatório para escritores, artistas plásticos e arquitetos, que quisessem “redescobrir o Brasil” como demandaram os modernistas.

Na metade do século XX, o número de turistas era ainda incipiente em Ouro Preto, formado principalmente por curiosos e estudiosos dispostos a enfrentar estradas esburacadas e empecilhos de toda sorte. Como professor, Alberto da Veiga

Guignard conduziu diversas vezes seus alunos à antiga capital de Minas, utilizando-a como objeto perceptível e cognoscível para os alunos. Dentre os que retrataram Ouro Preto, por exemplo, encontram-se Neli Frade e Wilde Lacerda. A primeira participou dos trabalhos de Di Cavalcanti para o Fórum da Rua Goiás, em Belo Horizonte, e o segundo, dissidente da Escola Guignard, participou do corpo inicial da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1957.

Com o apoio da prefeitura municipal, diversas iniciativas e festivais demarcaram Ouro Preto para além de “cidade histórica”, como “cidade de arte”. Conforme Andriolo (2009), a cidade reuniu artistas de diferentes temáticas e técnicas, tornando-se moradia para muitos deles, dentre os quais Carlos Bracher e Carlos Scliar. Não serão examinados os diversos nomes de artistas ligados a essa cidade, apenas é importante reiterar o fato de Ouro Preto ser o primeiro grande agrupamento de artistas fora dos centros urbanos do país.

Breve menção à cidade de Tiradentes (MG) é importante, pois como Ouro Preto, a antiga vila beneficiou-se do interesse estético pelo passado colonial, resultando na conversão de muitas moradias originárias do século XVIII em casas de veraneio para turistas de Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Esse processo propiciou condições locais de comercialização de artes e antiguidades, bem como a instalação de cerca de meia dúzia de ateliês de “pintura erudita”, como caracterizou Américo Pellegrini Filho (2000), aos quais acrescentou os trabalhos de Zé Damas e de Isaías e irmão, como representantes do campo da “pintura popular”. O primeiro pinta telas, cabaças e pequenas pedras, em cores primárias, onde esboça cenas da paisagem local. O segundo, em oficina familiar, realiza pinturas em gamelas, galões de leite, potes de barro, sobretudo motivos florais. Também de extração popular é o artesanato em barro de Tião Paineira. Na vila do Bichinho, entre Tiradentes e Prados, o artista plástico paulista Antônio Carlos Bech (o Toti) e sua irmã Sonia Bech Vitalino criaram a Oficina de Agosto, em 1991, na qual procuraram desenvolver um trabalho de artesanato coordenado com moradores da localidade.

Em 1945, surgiram as primeiras iniciativas de preservação dos remanescentes históricos com a elevação de Paraty (RJ) em Monumento Histórico Estadual do Rio de Janeiro, depois, em 1958, torna-se Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por fim, em 1966, Monumento Histórico Nacional. Na década de 1970, com a convergência da exploração mercantil do turismo e das questões ecológicas e preservacionistas dos ecossistemas no Brasil: “O território acabou, bem ou mal, controlado por uma série de instrumentos legais e por uma visão de desenvolvimento alternativo de uma elite cultural – notadamente artistas – que questionava o modo de vida urbano das metrópoles” (Silva, 2004, p. 108). Imbuída de um olhar para o exótico e para a atividade turística local, conforme Maria Silvia Lanci Silva (2004), essa elite promoveu a manutenção de tradições popula-

res, a discussão sobre o patrimônio arquitetônico e a recepção de viajantes. O cenário da antiga vila colonial, do alvo casario instalado entre o sopé de montanhas e a baía, transforma-se em ponto de vista privilegiado para artistas, cineastas, atores como Paulo Autran e Maria Della Costa, entre outros.

Algumas galerias abertas em Paraty estimularam o campo artístico local, dentre as quais a do Sr. Ribeiro, dono de teatro em São Paulo que viveu em Paraty. Notadamente, tem-se a galeria do Sr. Abel de Oliveira, que contava com a parceria do artista plástico Marino Gouveia, em um salão no pavimento térreo de um casarão histórico. Nesse local, apresentavam-se artistas de outras localidades, ao mesmo tempo em que se fomentava a exposição de produções locais. Além de Djanira e Takaoka, são conhecidos os pintores Omar Pellegatta, Hiroshi Murakami e Paulo Gomes.

A cidade de Recife (PE) reunia os mais famosos artistas daquele Estado, como registrou Gilberto Freyre (1934/1968, p. 56), considerando o estímulo dado pela luz do sol à pintura, na contemplação das praias, marinas, águas dos rios. Há poucos quilômetros dali, Olinda recebeu o estímulo necessário para manter o seu casario, o calçamento das ladeiras, a imponente arquitetura religiosa, tornando-se ambiente propício para o trabalho de artistas. No ano de 1982, a cidade abrigava 56 artistas e 25 galerias, quando seu prefeito sugeriu que “Olinda estivesse para Recife assim como Montmartre para Paris.” (Durand, 1989, p. 97). Mario Nunes e Aloisio Magalhães são exemplos de artistas que atuaram em Olinda.

Esses agrupamentos de artistas formaram-se, sobretudo, nas cidades depositárias do acervo de arquitetura colonial reconhecido como patrimônio histórico do Brasil, correlacionando de modo particular a categoria estética do barroco, a paisagem urbana e natureza tropical. Neste ponto, diferem das congêneres europeias. Diferem também na origem, lá na forma da organização social baseada em colônias, aqui em agrupamentos resultantes do interesse compartilhado, sobretudo, pelo patrimônio, paisagens rurais, roteiros de viagens orientados pelo olhar estético, no entanto, em uma rede social não coesa em torno da arte.

Não obstante, nas décadas recentes, com o desenvolvimento do turismo sobre essas localidades, as práticas artísticas das antigas comunidades europeias e de nossas cidades históricas turísticas estão mais assemelhadas na forma da organização social, econômica, política e estética. Mantêm em comum o interesse pela pintura, notadamente paisagística, a despeito dos julgamentos da crítica do campo artístico. A técnica do óleo sobre tela, cujos tubos de metal inventados em 1830 facilitaram as andanças campestres dos artistas europeus, tem sido substituída, por muitos, pela tinta acrílica (Lajarte, 1995, p. 32). Mantêm-se os cavaletes portáteis e as caixas-estojo, entre outros objetos. Outras práticas artísticas têm ladeado a pintura, joalheiros, mosaicistas, escultores, ocupam as ruas dessas cidades.

Não se trata de uma regra, mas é recorrente às modalidades de arte estabelecer uma relação estreita com o ambiente local. A comercialização dos trabalhos a partir do ateliê-loja, no qual o comprador encontra o próprio artista, tornou-se uma prática comercial compartilhada entre muitos deles. A grande maioria dos artistas provém de outras localidades, apenas um pequeno número é originário da região, reforçando o caráter do deslocamento, ao qual se acrescenta o convívio com artistas e viajantes a frequentar o lugar regular ou esporadicamente.

A tensão entre os termos comunidade e agrupamento é marcante devido à falta de unidade política dos artistas dessas localidades, notável nas lutas e ações, assim como nas relações com as instâncias governamentais. Por outro lado, diante das práticas artísticas pode-se indagar sobre uma possível unidade formada a partir da experiência estética compartilhada. O núcleo das comunidades de artistas está na referência ao ambiente através da experiência estética intermediada pelas imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As retomar os limites difusos do fenômeno desta pesquisa, entre comunidades e agrupamentos de artistas, pode-se localizar em comum uma atividade entre a experiência estética e o ambiente, a qual possibilita, nos dois casos, o desenvolvimento de uma forma social distinta da comunidade racional. A comunidade racional é uma ordem social de indivíduos guiada pela política do liberalismo e a economia do individualismo (Berleant, 1997, p. 141). De modo geral, esta forma social permeia a sociedade capitalista administrada para o consumo. O trabalho dos artistas pode suscitar a participação recíproca de modo contrário à ordem estabelecida por separações e hierarquias.

De modo distinto, nas localidades onde os artistas compartilham suas atividades, abre-se para a mutualidade; nem sob o controle das instituições, nem sob o isolamento do indivíduo. Esta forma subjacente foi designada por Arnold Berleant (1997) como “comunidade estética”. Ela aparece nas interações com a arte, mas não é exclusiva do campo artístico, podendo ser compartilhada por outros grupos sociais.

Conforme esse filósofo, o primeiro sentido evidenciado por tais comunidades é perceptual, remete à consciência da participação corpórea em um ambiente natural e social de modo contínuo. A continuidade através da arte perpassa o artista, o objeto artístico, o espectador, em um campo estético cuja força provém da experiência perceptiva, notadamente estética, pois fundada no conhecimento proveniente dos sentidos. A possibilidade da formação da comunidade estética é assinalada, portanto, pela mutualidade dos integrantes, pela reciprocidade dos elementos constituintes, a multiplicidade das funções inter-relacionadas, a mudança de observadores em participantes, a importância da experiência qualitativa (Berleant, 1997, p. 153).

Recordando a compreensão formulada por Bader Sawaya (1996, p. 48), o predicado comunitário não é antagônico à individualidade, o que está em jogo é a superação da dicotomia coletividade-individualidade, como possibilidade através da experiência estética: “Um movimento de recriação permanente da existência coletiva, fluir de experiências sociais vividas como realidade do eu e partilhadas intersubjetivamente, capaz de subsidiar formas coletivas de luta pela libertação de cada um e pela igualdade de todos.”

No estudo sobre os artistas de Paraty, constatou-se a estreita relação que a maioria deles mantém com o ambiente local (Andriolo, 2016). Muitas vezes, sem discutirem explicitamente seus interesses, compartilham os elementos estéticos na correspondência entre os temas representados – o mar, a serra, o casario –, as relações entre formas e cores que suscitam a experiência da paisagem local. O verde das matas aparece pontilhado pelas cores da fauna e da flora, no amarelo da plumagem de aves ou no róseo de uma flor de bananeira, no branco do casario urbano, entre o sombreamento em tons de azul do céu e das águas. Esta experiência coletiva transforma em imagens compartilhadas a experiência estética singular de cada artista e cada espectador.

Estes comentários sugerem uma possibilidade de investigação em psicologia social que examina as formas históricas das comunidades de artistas, assim como os problemas do que genericamente designou-se como agrupamentos, avançando no sentido de circunscrever as formas sociais subjacentes, particularmente, no campo da experiência estética. Assim, diversas localidades brasileiras têm encontrado nas práticas artísticas um elemento importante na caracterização da percepção do ambiente natural e social, provocando reflexões sobre a economia e a política locais, além de instigar questões sobre os significados do fenômeno estético. Percorrendo alguns estudos recentes em psicologia social, poder-se-ia localizar uma série de movimentos sociais através dos quais o conceito de comunidade estética permite refletir sobre níveis distintos de significação e de articulação no espaço social.

Por exemplo, Campos do Jordão (SP) foi o foco de uma pesquisa em nível de mestrado, realizada por Andrea Siomara de Siqueira (2009), na qual a comunidade de artistas foi investigada através do recorte em torno de músicos com formação acadêmica. Todos os entrevistados atuavam na cidade, mas ressentiam não terem atingido o nível exigido para participarem do Festival de Inverno. Naquele momento, a pesquisa apontou os graves problemas sociais, em níveis de pobreza, educação e condições de habitação, ao lado de um festival de magnitude internacional cuja realização na cidade não conduzia a melhorias para a maioria da população e, de modo particular, não estimulava a prática musical na localidade.

Outro exemplo pode ser observado em Lívia dos Santos (2015) que se deteve com profundidade sobre as práticas culturais do Morro do Querosene (bairro do Butantã, na cidade de São Paulo), onde surge uma discussão importante, considerada em termos de bairro ou comunidade. Através da observação do fenômeno

artístico, estão entrelaçadas as implicações sociais e ambientais daquelas pessoas. A pesquisa está permeada por uma visão de psicologia social atuante, crítica, e dedicada à ação. Com a questão de base: “compreender se a arte e a cultura popular podem contribuir para desenvolver uma sociabilidade entre as pessoas, transformando, dessa maneira, um bairro em uma comunidade” (p. 11). Para tanto, trabalha com uma concepção de Bader Sawaya, contra dicotomias, entre o passado idealizado ou uma utopia do futuro, o individualismo ou o coletivismo, para um “movimento de recriação permanente da existência coletiva” (p. 23).

Mesmo em regiões nas quais as práticas artísticas estão mais dispersas, o conceito de comunidade estética seria importante. Como foi notável no projeto desenvolvido por professores da Universidade de São Paulo em parceria com as Escolas Técnicas do Estado, particularmente em Iguape e Registro, designado “Experiências de Turismo de Base Comunitária no Vale do Ribeira/SP” (Svartman et al., 2015). No subprojeto dedicado à pesquisa das artes, elaborado por Daniela Vidoto e Arley Andriolo, o objetivo principal foi descrever as experiências relacionadas às artes nas comunidades caiçaras, quilombolas e indígenas, de Marujá, Cananéia, Barra do Ribeira, Ivaporunduva, Eldorado e aldeia indígena Mbyá-Pindoty. Compreenderam a arte de modo amplo, nas manifestações sensíveis expressas em objetos, sons, gestos etc., que promovem a experiência estética.

Ampliando o campo de investigação das comunidades de artistas, encontraríamos localidades como a cidade de Cunha (SP), com o grupo de ceramistas formado inicialmente pelo casal japonês Toshiyuki e Mieko Ukeseki, o português Alberto Cidraes e os irmãos Vicente e Antônio Cordeiro, que construiu o primeiro forno noborigama da cidade, em 1975, desenvolvendo uma série de iniciativas no âmbito municipal, ocupando hoje uma grande quantidade de pessoas em ateliês. Outra dimensão poderia ser pensada em ações coletivas mobilizadas em determinadas comunidades, tal como na construção da Capela de Nossa Senhora das Dores, no Vale do Matutu, em Aiuruoca (MG), com a participação do artista plástico Cândido de Alencar Machado, todo o bairro rural contribuiu para a edificação, concretizando no ambiente uma arquitetura colaborativa.

Através desses exemplos, desde as primeiras comunidades de artistas até estas últimas formas de organização em torno do fenômeno artístico, em ações políticas e sociais, o conceito de artista foi subvertido em prol da comunidade. Ou seja, a psicologia social não se limita a decifrar significados na biografia do criador e nos objetos artísticos, mas expande-se para um conjunto maior de agentes sociais.

Ao indicar outro nível de análise, o conceito de comunidade estética como forma subjacente não deve, porém, conduzir a um entendimento idealista. Ao compartilhar os aspectos provenientes da experiência estética, essa dimensão contempla tanto o solo comum da percepção quanto os conflitos sociais dali emergentes. Notadamente, os dois vetores básicos da experiência estética delimitados por Costa Lima (1981, p. 232), semelhança e diferença, contêm em si uma problemática compreensível no tempo histórico e no processo social de significados dinâmicos.

O conhecimento de processos sociais nas comunidades de artistas ainda está pouco aprofundado. À psicologia social compete discernir os diferentes níveis de significação através da terminologia contemporânea de “cidades de arte”, “cidades de artista”, entre outros. As ações trazem para o plano do discurso os termos “mudança”, “transformação” e toda uma terminologia nova acerca da “economia criativa”, mas que solicitam estudos rigorosos sobre o modo como as imagens, os sons, as performances, as artes, participam dos processos sociais e afetam a população. Em suma, estudar como o trabalho de artistas fomenta um ambiente específico para o desenvolvimento de uma forma comunitária subjacente, fundada no desabrochar da percepção.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores Leny Sato, Sylvia Leser de Mello, Marcos Ferreira Santos e Annateresa Fabris, pela leitura preliminar, especialmente a Bader Burihan Sawaia e Arnold Berleant. Esta pesquisa contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

REFERÊNCIAS

- Andriolo, A. (2015). A pintura em Paraty: historicidade das categorias da experiência estética. In: Ribeiro, S. & Araújo, A. (Org.). *Paisagem, Imaginário e Narratividade: olhares transdisciplinares e novas interrogações da Psicologia Social*. (p. 115-135). São Paulo: Zagodoni.
- Andriolo, A. (2016). A paisagem da cidade histórica e turística: fenomenologia da experiência estética. *Caderno Virtual de Turismo*. Rio de Janeiro/RJ, 16(3), 91-105.
- Andriolo, A. (2008). Actividad pictórica y imagen percibida: La ciudad histórico-turística de Ouro Preto. *Estudios y Perspectivas en Turismo*. Buenos Aires, 17(1-2), 170-184.
- Andriolo, A. (2009). Entre a ruína e a obra de arte: psicossociologia da percepção da cidade histórica turística. *Estudos de Psicologia*. Natal/RN, 14(2), 159-166.
- Bello, A. A. (2006). *Introdução à Fenomenologia*. Trad. J. Garcia e M. Mahfoud. Bauru: EDUSC.
- Berleant, A. (1992). *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Berleant, A. (1997). *Living in the Landscape: toward an aesthetics of environment*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Campos, R. F. (2009). Introdução: a psicologia social comunitária. In: Campos, R. F. (Org.). *Psicologia social comunitária: da solidariedade à autonomia*. (p. 9-16). Petrópolis: Vozes.
- Costa Lima, L. (1981). Representação social e Mímesis. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. (p. 216-236). Rio de Janeiro: F. Alves.

- Durand, J.C. (1989). *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- Fernandes, A. P. (2000). (Alguns) quadros teóricos da Psicologia Comunitária. *Análise Psicológica*, 2(XVIII), 225-230.
- Frayze-Pereira, J. (2006). *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Freyre, G. (1968) *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora José Olympio, 1968. (Edição original 1934)
- Hauser, A. (1995). *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes. (edição original 1953)
- Humbert, R. (1988). *Le symbolisme dans l'art populaire*. Paris: Dessain & Tolra.
- Jacobs, M. (1985). *The good and simple life, artists colonies in Europe and America*. London: Phaidon.
- Lajarte, I. (1995). *Anciens villages, nouveaux peintres: de Barbizon à Pont-Aven*. Paris: l'Harmattan.
- Lajarte, I. (1999). *De village de peintres à la résidence d'artistes: Worpswede en Allemagne*. Paris: l'Harmattan.
- Les impressionistes autour de Paris* (1993). Auvers-sur-Oise: Château d'Auvers.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *A fenomenologia da percepção*. Trad. C. A. R. Moura. São Paulo: Martins Fontes. (Edição original 1945)
- Orton, F. & Pollock, G. (1980). Les données bretonnantes: la prairie de représentation. *Art History*, 3(3), 314-44.
- Pellegrini Filho, A. (2000). *Turismo cultural em Tiradentes: estudo de metodologia aplicada*. São Paulo: Manole.
- Perry, G. (1998). O Primitivismo e o Moderno. In: Harrison, C; Franscina, F.; Perry, G. (Org.). *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. (p. 3-85) São Paulo: Cosac & Naif.
- Rhodes, C. (1997). *Le primitivisme et l'art moderne*. Paris: Ed. Thames & Hudson.
- Santos, L. M. C. (2015). *Dos encontros com a cultura popular no Morro do Querosene: um estudo do movimento bairro/comunidade*. Dissertação de Mestrado (Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Sawaya, B. B. (2009). Comunidade. In: Campos, R. F. (org.). *Psicologia social comunitária: da solidariedade à autonomia*. (p. 35-53). Petrópolis: Vozes.
- Silva, M. G. L. (2004). *Cidades turísticas: identidades e cenários de lazer*. São Paulo: Aleph.
- Siqueira, A. S. (2009). *Música e vida social: repercussões do festival de inverno de Campo de Jordão*. Dissertação de Mestrado (Psicologia Social). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.
- Swartman, B. et al. (2015). Recherche psychosociale dans des communautés traditionnelles. *Bulletin de Psychologie*, 68(2), 115-124.