

Entre o moderno e o pós-moderno, o papel da vanguarda na crítica de arte Mario Pedrosa

LARISSA COSTARD *

Na acalorada discussão sobre arte da década de 1930 um jovem intelectual marxista iniciou uma trajetória digna de uma atenção especial. Este jovem era o advogado pernambucano radicado no Rio de Janeiro/São Paulo, Mario Pedrosa ¹, que começava uma militância nada ortodoxa no que diz respeito à relação entre cultura e revolução, marxismo e teoria da arte. Atraído por um marxismo arejado e distante dos manuais soviéticos tão bem guardados pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) Mario Pedrosa militou por mais de cinquenta anos no campo político, no sentido restrito, e da arte (vale deixar bem evidente que para o crítico sua militância no campo da cultura não tinha nada de “apolítica”, deixo a separação apenas para marcar que Mario Pedrosa estava militando em duas frentes).

No que diz respeito aos partidos e organizações políticas esteve muito ligado às discussões de Trotski sobre o desenvolvimento do capitalismo periférico e na idéia de uma Revolução Permanente. Nas suas análises sobre a arte, outra face de sua militância, esteve especialmente relacionado às idéias do dissidente russo em Literatura e Revolução. Mas ainda podemos aproximá-lo em seus temas de toda uma gama de discussões que foram desenvolvidas no campo marxista, como as do próprio Marx no que diz respeito ao trabalhador improdutivo; Lukàcs quando aborda o naturalismo; a Bakhtin na importância de uma arte revolucionária, no sentido de que os signos definidos socialmente formam a consciência; e à noção de vanguarda de Gramsci, ainda que o autor não cite nenhum destes nomes nem sejam rigorosamente as mesmas idéias.

É esta noção de vanguarda concebida de uma maneira orgânica com relação à sociedade que este artigo pretende trazer para o foco, discutindo o que é o papel de

* Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (PPGH – UFF), professora da rede pública de educação básica.

¹ Crítico de arte, atuou das décadas de 1930 a 1980 publicando textos em jornais de grande circulação; como membro da Associação Brasileira de Crítico de Artes; no corpo diretor de diversos museus, no Brasil e fora dele, e ainda como professor de História do Brasil do Colégio Pedro II. Concomitantemente militou intensamente nas organizações políticas de esquerda, sendo identificado como um dos principais divulgadores das teorias de Trotski no Brasil.

atuação da esquerda no campo da sociedade civil e da sociedade política. Considerando que o tema de uma arte “desigual e combinada” – que reconhecendo os gritos de expressão humana em qualquer lugar do mundo pudesse falar ao mesmo tempo deles e da especificidade nacional – emergem constantemente nas críticas de Mario Pedrosa, é constante na obra surgir a busca por uma vanguarda nacional. E com relação aos temas da vanguarda nacional ponto interessante da obra é a diferença de atuação e de possibilidades de uma vanguarda contra-hegemônica nos contextos moderno e pós-moderno, debate posto por Mario Pedrosa já no final de sua carreira como crítico de arte. Acompanhar a atuação do crítico nos movimentos artísticos até a década de 1960 e suas perspectivas pós-1960, especialmente pós-64, nos dão pistas para pensar o papel da arte e dos intelectuais em sociedades onde o capitalismo parece avançar a passos largos.

1. O sentido de vanguarda nas críticas de arte moderna

De acordo com Paulo Reis, a idéia de vanguarda nas artes é característica do século XX, fruto de uma relação (conflituosa ou não) entre as artes e o mundo capitalista, uma tentativa de afirmar a “autonomia da arte e o objeto artístico, no questionamento de um modelo classicista (...) presente na arte mais acadêmica do século XIX” (REIS, 2006: 9), ou seja, numa tentativa de autonomização da arte como campo de conhecimento e expressão específico. Ressalto que esta idéia de autonomização não está necessariamente relacionada a um discurso da “arte pela arte”, mas sim de uma libertação do mecenas ou da prisão do retrato da realidade: tratava-se de encarar uma discussão sobre o acontecimento pictórico da pura plástica e seu papel social.

Marcadamente vanguardista foi, portanto, a arte moderna. Isto significa que seus artistas, cientes de sua “liberdade” de criação (ainda que com restrições que serão abordadas mais adiante, passam a atuar com a propriedade de verdadeiros intelectuais orgânicos, cientes de sua ação, e não mais apenas como técnicos habilidosos dos pincéis e tintas. No Brasil esta idéia de uma arte de vanguarda não seria diferente, e surge especialmente no momento modernista das nossas primeiras décadas do novecentos.

O início da atuação de Mario Pedrosa como crítico de arte coincide com o período de explosão do modernismo no Brasil, e ao mesmo tempo dos debates acerca do

realismo socialista. Ambas correntes, ainda que muito distanciadas entre si, tinham em comum o fato de serem levadas a cabo por grupos de intelectuais que, cada um a sua maneira, tinham vínculos bastante explícitos com projetos políticos.

A arte moderna nas décadas de 1920 e 1930, na perspectiva de Mario Pedrosa, trazia como ponto positivo a possibilidade de exercitar a dialética do particular-geral. O movimento modernista no Brasil era movido pelo desejo de ser ao mesmo tempo atual e autêntico – ou seja, de estar tão liberto das regras das academias de Belas-Artes quanto a arte européia, mas ao mesmo não ser não uma cópia desta. Desta forma, suas primeiras expressões nas obras de Anita Malfatti e Victor Brecheret se traduziam em uma ruptura com os padrões de arte acadêmica do Brasil, mas de uma forma especificamente brasileira compunham a realidade local com as possibilidades abertas pela Europa. A partir daí a antropofagia estava lançada (ainda que Oswald de Andrade ainda não lhe tivesse dado o nome): o otimismo e as cores de Tarsila do Amaral, as mulatas e os sambistas de Di Cavalcanti, as formas reais das distorções e as cores negras e bugras que adentravam pela porta dos fundos levavam para os museus do mundo um Brasil que era aberto de possibilidades e experimentações. O grupo das artes plásticas modernista, ao tratar de regionalismo, tratava ao mesmo tempo de internacionalismo, aproveitando experiências já desfrutadas em alguns lugares e as possibilidades de reconduzi-las, percebendo como a nossa arte “em formação”² poderia se transformar em uma tradição artística com possibilidades realmente revolucionárias.

Desde este grupo de modernistas que rompeu com os cânones acadêmicos na década de 1920 e deu à obra de arte outro papel social, a concepção de vanguarda artística de Mario Pedrosa sempre estaria relacionada a um sentido de intelectual que se aproxima bastante do que hoje se entende como intelectual orgânico e de uma vanguarda que é acima de tudo organizadora da vontade coletiva, e que por isso, nunca poderia assumir o papel de um intelectual apartado da sociedade. Assim o crítico interpreta e milita em conjunto com os intelectuais modernistas até o envolvimento de parte dos setores intelectuais com o projeto de nacionalismo de Vargas. Avaliando que o grupo de modernistas que se compromete com o Ministério da Educação de Vargas

² Em uma de suas críticas Mario Pedrosa parece crer que, por não possuir uma tradição artística arraigada como a européia, um mundo de possibilidades de abria com o modernismo no sentido de que qualquer tradição artística poderia ser criada, vislumbrando assim uma arte brasileira que não correspondesse a uma cópia da tradição européia e tampouco fosse acadêmica.

suprimia a distância entre arte e o povo eliminando as questões artísticas do jogo, preconizando a política e a idéia da arte como seu reflexo, concluía que eles somente contribuíam para aproximar as massas da política (de maneira duvidosa, é bem verdade), mas continuavam afastando o povo das questões artísticas. Desta forma não contribuiriam em nada com o compromisso de elevação do nível cultural das classes populares, e tampouco de permitir sua participação na elaboração de projetos estéticos.

A partir de então, o outro setor do movimento se desmembraria em Arte Abstrata e levava consigo o apoio do crítico de arte que então, na década de 1940, já começa a ganhar grande prestígio. Com a mesma análise que fez para os intelectuais modernistas, a arte abstrata dos anos 1940 e a arte concreta / neoconcreta de 1950 são avaliadas por Mario Pedrosa como correntes artísticas intimamente relacionadas com o momento histórico que o Brasil vivia e no qual os intelectuais atuavam em um projeto de nação que ultrapassasse o nacionalismo xenófobo e que ao mesmo tempo superasse a idéia de atraso cultural e eterna “corrida atrás” da Europa.

Apesar de o afã abstracionista durar pouco tempo na obra de Mario Pedrosa, é interessante observar como o crítico avalia as possibilidades de ruptura com os padrões estéticos e culturais a partir da pesquisas de pura plástica, sem a necessidade do tema e da mensagem propriamente dita. A vanguarda abstracionista muito cedo se converte em outra vertente, a chamada concretista (afirmavam que sua arte nada tinha de abstrata, que ao contrário daquelas que idealizavam a realidade ao tentar copiá-la, sua arte era aquilo que de mais concreto existia, pois não idealizava nada). O movimento concretista nas artes plásticas, surgido na década de 1950, estava intimamente ligado a outros movimentos artísticos de e aos ventos do desenvolvimento cultural e econômico por que passava o país – a modernização poderia ser um bom momento para as transformações nas artes. Pedrosa apostava que as experimentações concretistas, tão atentas com a moderna arquitetura brasileira e ao mesmo tempo afastada da pura doutrinação européia (já que o momento abstrato na Europa e Estados Unidos havia passado), poderiam ser um embrião de uma arte moderna e autóctone, com acentos profundamente enraizados no momento local (PEDROSA, 2004: 317 a 319). Já em uma posterior crítica ao rigor concretista e sem a empolgação do início com a arquitetura na nova capital, Mario Pedrosa participa com afinco da dissidência neoconcretista, na busca restabelecer a relação perdida com o outro nas vanguardas da “pura plástica”.

De um modo ou de outro, como nas suas esperanças com o primeiro grito dos modernistas, o que importava era o esforço de criação de uma tradição e de atuação de intelectuais conscientes de seu papel social e das necessidades da realidade brasileira. O alvorecer da década de 1960 encontra Mario Pedrosa envolto nestes debates, militando ao lado de Ligia Clark, Lygia Pape, Carlos Val, Ivan Serpa, Aloísio Carvão, Hélio Oiticica e outros em favor de uma arte que pudesse trazer o espectador para dentro do processo, que representasse uma tradição artística e vanguarda fincadas no solo da realidade brasileira.

2. A arte pós-moderna e a redefinição da arte de vanguarda

A força do movimento neoconcreto, do qual participaram com militância ativa Mario Pedrosa e Ferreira Gullar foi tristemente interrompida no princípio da década de 1960. Entre as razões que concorreram para a desagregação deste movimento artístico podemos mencionar especialmente três: a Bienal de 1959 e a forte disseminação na posterior década dos movimentos *tachismo* e arte *pop*; o questionamento da arte de vanguarda pelos próprios setores de esquerda, a partir da criação dos Centros Populares de Cultura em 1961, inclusive a adesão de Ferreira Gullar; a própria emergência da ditadura de 1964, que além de dispersar os artistas neoconcretos de grande engajamento intelectual – ainda que sem nenhuma filiação política explicitamente revolucionária, mas certamente com formas de pensar a experiência do sujeito de maneiras nada conservadoras – promoveu uma reflexão entre os setores artísticos sobre as formas de atuação de uma arte “de esquerda”.

Neste caldeirão de situações políticas e de necessidade de ganhar posições, Mario Pedrosa redimensiona a questão das vanguardas, reavaliando a atuação das vanguardas até 1964 e a forma de produzir arte. Cabe uma breve explanação sobre cada um destes fatores, de modo a entender a “correlação de forças” que Mario Pedrosa vislumbra e na qual os artistas precisam traçar um plano de ação.

A 5ª Bienal de Arte de São Paulo realizada no ano de 1959 foi para Mario Pedrosa um marco no que diz respeito à relação internacional-local no campo das artes plásticas. “Apelidada” por Ferreira Gullar de “a bienal tachista” a quinta edição da mostra de arte foi marcada por uma enorme quantidade de obras que se alinhavam a este

gênero, nova corrente artística vinha seria vorazmente consumida nas bienais e nos círculos intelectuais instruídos e elitizados do Brasil.

Com o sucesso da *abstração informal* ou *tachismo* a idéia de uma arte de vanguarda na obra de Mario Pedrosa passa a soar cada vez mais negativamente. Isto porque, de acordo com o crítico, a arte tachista nada tinha a ver com o momento histórico vivido no Brasil. Segundo Pedrosa a abstração informal cujo maior expoente foi Jackson Pollock traduzia um momento especificamente norte-americano e sua chegada ao Brasil remetia a uma onda de modismos nos quais os artistas se inseriam em parte por oportunismo, em parte por um complexo de subdesenvolvimento que os impelia a aderir a todas as idéias surgidas nos países de capitalismo central. Estava o Brasil em um momento em que o mercado de arte crescia, com a criação de galerias e circuitos comerciais, e a idéia de uma estética “de ponta” proporcionava a estes artistas visibilidade e formas de tirar maior proveito possível deste mercado em expansão. Com o crescimento do tachismo no Brasil, a idéia modernista da dialética internacional-local que Pedrosa tanto defendia até o momento neoconcreto se dissipava em nome de uma “colonização cultural”, de uma arte que nada tinha das ruas, e que havia sido criada laboratorialmente nas bienais. O que daí se depreendia era: se a arte tachista nada dizia da realidade nacional, levando às últimas conseqüências uma idéia de vanguarda que formula projetos muito mais do que os organiza, não podia ser jamais uma arte construtiva, porque não possuía projetos sociais mais amplos. Cópia estrangeira e submissão ao mercado eram sempre as marcas destes artistas, cujas obras tinham recorrentemente um tom de niilismo, pessimismo, distanciamento. Sendo uma forma artística pouco sincera, preocupada com questões de reconhecimento do meio artístico e com o mercado, a arte tachista não tinha princípios por trás de toda ruptura que propunha, não conseguindo se desvencilhar das mais básicas amarras que limitavam a libertação da arte, quais sejam: a crítica dos “entendidos” e a recepção do mercado. Toda radicalidade proposta não passava de discurso, de uma ruptura demasiadamente superficial para ser perene. Tanto foi que a abstração gestual cedo cedeu espaço para a admiração pela *pop art*. Estas duas vanguardas, de acordo com o crítico, marcam a ruptura da arte moderna para a pós-moderna, e junto com a arte moderna se vai a defesa da arte de vanguarda de Mario Pedrosa, ao menos por enquanto.

A partir destas duas correntes artísticas Pedrosa retoma temas polêmicos e outrora criticados em sua obra, tais como a importância da figuração, o projeto político por trás da arte e a concepção de uma arte necessária. O marco do fim da arte moderna estaria nestas duas concepções estéticas, pois se considera que o contexto em que elas foram produzidas e que produziram transformou a maneira e os motivos de se confeccionar a obra de arte (HOBBSAWN, 1995). Traduziam a vitória da sociedade de massas e da indústria cultural, tachavam de elitista a idéia de arte social moderna e produziram uma onda de “anti-arte”, rompendo com a idéia de totalidade possível de ser abarcada pela imbricação arte-sociedade de uma maneira ativa e crítica, restringindo-se a uma arte espelho de uma sociedade doente. Enquanto o *pop* vinha com o otimismo *fun* da sociedade de consumo, que uma vez espalhado ficava carente de críticas, o tachismo trouxe para Pedrosa o sabor amargo das vanguardas voltadas para o mercado.

A segunda razão mencionada para o enfraquecimento da arte neoconcreta foi a crítica por parte dos setores de esquerda à arte de vanguarda. Considerando que as vanguardas não eram parte dos setores que portavam o germe da revolução, passava-se então a avaliar – num sentido que um dia já fora avaliado no Realismo Socialista – que sua arte estava demasiado distante do povo para ser uma arte transformadora. Hermética e voltada para si, a arte das vanguardas precisava reavaliar se estava realmente atingindo as massas. A discussão sobre as vanguardas artísticas ganhou então enorme peso a partir de 1961, quando o antigo companheiro na vanguarda neoconcretista de Mario Pedrosa, o poeta Ferreira Gullar, criticava sua atuação na primeira metade do século XX, defendendo a criação de uma cultura nacional popular a serviço dos interesses da nação, tamanha delicadeza da situação política e social do Brasil. É claro que, junto a este debate havia uma série de outros intrínsecos, levantados pelos críticos: o que definia a nação, o que definia seus interesses e a quem era dado o status de ser o portador destas definições. Criticando a arte de vanguarda da forma como era realizada no nas correntes modernistas à neoconcreta se punha em questão outro sentido de vanguarda: se continuavam os mesmo setores intelectuais e a pequena burguesia a serem os artistas, eles deveriam definir a arte necessária para “educar” o povo? Nesta nova perspectiva, o valor da arte passaria a estar ligado à sua função política e conteúdo, e os artistas, à moda dos modernistas, que descobriram um Brasil lírico, deveriam descobrir um Brasil político (COUTO, 2004). A perspectiva apresentada por Gullar estava relacionada à

nova idéia de arte da esquerda pecebista dos Centros Populares de Cultura, os CPC's, que o autor ajudou a fundar.

A partir do seu envolvimento com o CPC da UNE Gullar reformulou suas concepções sobre a cultura e as questões práticas de implantá-la e levá-la ao povo, como ele mesmo diz em entrevista (COUTO, 2004). Desta reformulação surgem duas obras: a primeira é *Cultura Posta em Questão*, publicada em 1964 (e depois retirada de circulação pela ditadura), na qual o autor analisa os pressupostos de uma cultura engajada, o caráter de classe da cultura e a responsabilidade social do artista/intelectual. A outra obra, publicada em 1969 é *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, na qual o autor discute a validade da existência de vanguardas estéticas em países subdesenvolvidos, como o Brasil. Inspirado nos ideais dos CPC's – e também um pouco horrorizado pela antiarte brasileira³ –, o importante era falar a língua de todos, exprimindo as aspirações das massas. Gullar passou a criticar as vanguardas – incluindo as neoconcretistas e seu trabalho pregresso –, buscando maior didatismo na obra de arte.

A discussão de Gullar é conduzida de maneira interessante, na medida em que seu primeiro passo é questionar o próprio conceito de vanguarda, rompendo com a idéia de sua universalidade. Tendo como pressuposto a necessidade de fazer uma arte a partir da realidade concreta, cada artista seria a expressão da particularidade em que vive. A necessidade de ser essa expressão se voltava contra o academicismo e o vanguardismo, considerados pelo autor como princípios pelos quais uma obra pode ser esteticamente apreciável sem ser uma verdadeira obra de arte, por não ser original. O formalismo vanguardista eliminava o conteúdo, que seria o que de mais específico a obra de arte comunicava. A realidade nacional seria tão diversa – em sentido geográfico, de classe, de organização – que nenhum modelo estético seria poderia ser o ideal para comunicá-la. A mudança de posicionamento de Gullar dizia respeito também, como se observa na argumentação do autor, às questões de relação da obra de arte com o conteúdo e a forma, que eram tratadas em sentido oposto no período neoconcretista.

Desta forma, se a expressão artística é uma das formas de se colocar as questões históricas de determinada sociedade, a conclusão de Gullar é que a arte de vanguarda

³ Em *Cultura Posta em Questão* o autor afirma: “Desgraçadamente, isso que aí está, esses automóveis amassados, esses vastos painéis cobertos de pinceladas desvairadas, de borrões e panos velhos, é a própria arte, a verdadeira arte da nossa época. Não a arte ideal que gostaríamos de ter, mas a que verdadeiramente temos.” Apud. COUTO, op.cit., p.173.

respondeu a determinados questionamentos da realidade européia. No entanto, isso não significa afirmar a validade de vanguardas artísticas para o Brasil. Para tentar esclarecer esta questão o autor coloca a seguinte reflexão: concordando com Marcuse, é possível que o niilismo (das mais recentes vanguardas artísticas – tachismo e *pop*) de sua época fosse uma resposta crítica “positiva” à sociedade tecnológica, mas, num país subdesenvolvido, onde o desenvolvimento tecnológico ainda não se concretizara, a mensagem cumpria apenas a função de paralisar a luta por uma vida melhor. O mesmo aconteceria com a arte: o excesso de preocupação formalista superaria a linguagem comum, distanciando o público da obra e eliminando os problemas sociais ainda não resolvidos de enorme importância no Brasil. Assim, qualquer busca por novas linguagens deveria ser feita no contexto histórico-social brasileiro, e não a partir das fórmulas européias. A noção de vanguarda – imprecisa em si pela dificuldade de se definir o que é mais avançado – não corresponderia deste modo, a uma necessidade da realidade brasileira. A crítica que começava a surgir na cena era a de uma noção de vanguarda que estava atrelada ao sentido de uma atuação intelectual que necessariamente estava em desconexão com a “sociedade”, com as massas.

Assim, o sentido de uma arte popular mais ligada à arte nacional e do povo entra com força nas análises do poeta, que considerou que o aparato da indústria cultural poderia ser utilizado a favor da divulgação deste projeto. Enquanto Gullar apostava na capacidade positiva da indústria de massas, Mario Pedrosa se via reticente com relação a esta, acentuando a característica de trabalhador produtivo do artista, já que o mercado da indústria cultural vinha impiedoso sobre qualquer produto consumível, inclusive a arte mais moderna – ou pós-moderna – da distinção social pelo gosto. Assim como qualquer vanguarda artística àquela época, ainda que considerado por muitos como um movimento antiarte, o *pop* e a cultura de massas eram vistos por Mario Pedrosa com desconfiança e pessimismo (PEDROSA, 1975).

Se domínio do *pop* o artista não conseguia mais ter autonomia de criação – nem pela velocidade com que a vida lhe passava, nem pela forma como pertenciam integralmente ao seu meio, ou tão pouco pela presença onipotente do mercado – com seu caráter otimista com relação à sociedade de consumo era gerada uma contradição ideológica no campo da estética, perdia-se sua veia de vanguarda crítica. Nos países de capitalismo central a arte de vanguarda mostrava nesta ocasião seu esgotamento.

Mario Pedrosa reformula a análise e passa a criticar a arte moderna em todas as suas variações recentes, incluindo-se aí o abstracionismo, tachismo, *pop* como produtos para consumo conspícuo da burguesia, tamanho era seu desgosto com os movimentos artísticos da década de 1960. Afirmando que todas estas eram formas elitistas na medida em que estavam cada vez mais herméticas, ampliavam o mercado capitalista no sentido de que além de “valor-trabalho” traziam em si um imenso “valor-prestígio”, que contribuía para a diferenciação social (PEDROSA, 1975).⁴

Consumia-se o que era novo, independente de como fosse, e por isso as condições de criação de um estilo já não mais existiam. O papel social da arte, expressar o homem, suas contradições e estar no mundo e elevar o nível cultural da sociedade, no caso das vanguardas não era mais possível, pois deveriam se realizar como uma arte não-alienada, no sentido de trabalho produtivo/improdutivo. Isto é, se na sociedade de massas o divertimento e o imediatismo imperam, com o advento do tachismo e do *pop*, a arte deveria sempre trazer valor de uso para ser popularizada, para que fosse valorizada ou consumida, alienando o produto e o produtor, impedindo a realização de sua função social.

Este foi o tom da crítica de Mario Pedrosa à arte de vanguarda nos primeiros anos da década de 1960. No entanto, com o advento do regime militar novas urgências e formas de arte fizeram com que Mario Pedrosa pudesse retomar um pouco de seu tom otimista com relação à arte no Brasil. Enquanto Ferreira Gullar apostava no didatismo da obra de arte, Pedrosa vê na Nova Objetividade e na antiarte brasileira um campo aberto de possibilidades de transformação. Nos países periféricos, portanto, Pedrosa ainda via uma esperança para a arte em que acreditava. Abaixo da linha da riqueza germinava a vida, como disse o próprio crítico, e a arte periférica do inconformismo e da denúncia social dos anos 1960-1970 poderia fazer a diferença, voltando-se à participação coletiva e usando materiais da sociedade de consumo contra ela, para restabelecer a crítica ao real, na tentativa constante de estabelecer uma nova relação com a realidade (PEDROSA, 1995). O fim das esperanças nas vanguardas acaba por aproximar Pedrosa, ainda que bastante sutilmente, novamente à Gullar na sua obra ao final de sua vida: nota-se aí um fio de esperança na possibilidade de usar a indústria

⁴ A mesma discussão faz Pierre Bourdieu sobre o gosto como forma de espelho de uma situação de classe, como parte da dominação simbólica.

cultural contra ela mesma. Afirmando que o pop brasileiro dava o passo de crítica que o americano não pôde dar, o autor escreve alguns textos elogiosos aos novos artistas brasileiros. A valorização da arte latina, por exemplo, ia ao encontro às teorias de Gullar sobre o internacionalismo e a importância da particularidade (valorização esta envolvida em novas esperanças na década de 1970, quando o autor vai dirigir o Museu da Solidariedade do Chile de Allende). Para Mario Pedrosa o desenvolvimento de uma arte desigual e combinada, em acordo com o nosso ritmo histórico, era primordial para a fuga do imperialismo.

Os anos de 1964 a 1968 foram de grande reformulação das formas de atuação da esquerda no campo das artes (HOLLANDA, 1982). A crítica central girava em torno da discussão de que no pré-1964 os artistas estavam intensamente envolvidos com as questões da revolução social e o palavrorio de esquerda se podia ouvir em diversas ocasiões. Ainda assim, algo na atuação da esquerda não fora satisfatório, porque em 1964 não se pôde resistir com efetividade ao golpe, e os militares não davam ainda sinais de que saíam do poder. Passava-se então a uma autocrítica do papel do artista no até 1964 e em todos os campos da arte novas formas pululavam: o teatro de oficina, nova objetividade, tropicália, cinema novo.

No ano de 1966 Pedrosa escrevia diversos artigos que confiavam na Nova Objetividade e na força de renovação de seus artistas. Enquanto na Europa e Estados Unidos o romantismo subjetivista do informal e do tachismo imperavam, os artistas que viriam a compor a Nova Objetividade brasileira já vertiam seus quadros fora da moldura e armavam suas obras no espaço. Ligia Clark e Helio Oiticica foram os primeiros a iniciar esta onda de “antiarte”, que oposta ao sentido nihilista e estagnante da antiarte importada pela 5ª Bienal ajudava a empurrar para frente o debate no Brasil. A partir da década de 1960 e da autocrítica da atuação dos artistas de vanguarda, a idéia da antiarte, do questionamento do estatuto da arte e da participação do espectador na obra estariam refletindo na obra de arte o estado da discussão condizente com a realidade brasileira. E, portanto, no que diz respeito aos *happenings* (“performances artísticas”) o Brasil ganhava a dianteira de vanguarda, e não de seguidor.

No contexto vivido, temas como o retorno da figuração e de inspirações “extra-plástica” reaparecem nos artigos de Pedrosa. Defendendo a volta do tema do motivo, mesmo quando na abstração geométrica (como em 1963 quando escreveu sobre a obra

de Mira Schendel) chegou a afirmar que a abstração é uma necessidade interior, uma forma de linguagem do diálogo entre a artista e o mundo, linguagem esta que é sempre subjetiva (PEDROSA, 2004: 346). Fazendo a autocrítica à idéia da pura plástica no trabalho das vanguardas, Pedrosa passaria a considerar de maneira positiva o retorno da figuração e da idéia do tema e do motivo na obra de arte. Mudava o que considera a forma de ação da vanguarda, talvez para eliminar a contradição posta na arte moderna, mas ainda assim continuava a confiança no que acreditava ser seu papel social.

O que de mais elogioso haveria na obra destes artistas, em especial a de Hélio Oiticica, era a realização do papel da arte na participação do espectador. Distintamente daquela arte *pop* contemplativa, a nova objetividade brasileira se fundava no princípio do tempo vivenciado, a participação do espectador na experiência do criador. A obra era montada de maneira coletivista – qual seja, no interior de obras do artista plástico haveria poesias, performances, outras obras de artes – e exigia a integração do espectador. Uma participação era complexa no sentido de integrar-se à obra libertado do cotidiano, participando na experiência primeira da arte (PEDROSA, 2004: 343). Escrevendo sobre as influências das emoções e a afetividade na plasticidade perceptiva, o crítico toca na questão da originalidade da nova arte brasileira: “os artistas *vanguardeiros* de hoje não fogem dessa influencia, como os clássicos do modernismo, e muito menos a procuram, deliberadamente, como o faziam os subjetivos românticos do “expressionismo abstrato” ou “lírico”. Não é a expressividade em si que interessa à vanguarda de agora. Ao contrário, ela teme acima de tudo de o subjetivismo individual hermético. (...) Mesmo a “nova figuração”, onde os restos de subjetivismo se alinham, quer, acima de tudo, narrar, passar adiante uma mensagem, mítica ou coletiva, e, quando individual, através do humor.” (PEDROSA, 2004: 356).

Pedrosa analisava a obra de Oiticica em 1966 como uma simbiose entre refinamento estético e radicalismo psíquico, uma fusão entre o inconformismo estético e o psíquico-social. E desta forma, pela porta da frente, o sujeito entrava muito forte em cena.

Um tempo de urgência do político, certa vez definiu Mario Pedrosa a segunda metade da década de 1960. Um tempo de urgência de experiências transformadoras, que por vezes precipitou juízos e anuviou armadilhas. Diante de um turbilhão de emergências políticas, econômicas e culturais no Brasil, apostar na arte pós-1964 era

também apostar no novo, na correção dos motivos pelos quais a revolução social não se realizou. Mas era também apostar alto na valorização da subjetividade, de bandeiras específicas e principalmente apostar na confiança de que a sociedade de massas e a indústria cultural pudessem ser usadas contra elas. Paradoxalmente esta arte soltou amarras definitivas, como questões relacionadas à moral e a tabus sociais, mas prendeu no que diz respeito à perspectiva de movimentos totalizantes na arte, o que do ponto de vista da construção contra-hegemônica seria uma perda irreparável. O enfraquecimento da arte de vanguarda e valorização das experiências artísticas únicas e múltiplas provocaram um esvaziamento dos grandes movimentos de resistência, no modelo que foi – mais uma vez paradoxalmente – o das vanguardas da década de 1960. Artistas e propostas pulverizadas têm tido dificuldades de oferecer a alternativa de esquerda na cultura, dada a grande dificuldade de concorrer com a indústria cultural. Girando para um lado ou para outro, caíram em redemoinhos os intelectuais da década de 1960, como o caso dos companheiros Gullar e Pedrosa: quais devem ser as estratégias e as possibilidades de atuação da cultura em um contexto de tamanha aceleração do capitalismo, da indústria cultural e do pós-modernismo?

3. As vanguardas e o senso de oportunidade histórica

Neste panorama de dúvidas sobre as possibilidades da arte cumprir um papel revolucionário um ponto interessante pode ser vislumbrado a partir da obra de Mario Pedrosa. Na década de 1960 um clima de superdimensionamento do papel da arte era visível. Roberto Schwarz afirma em “Cultura e Política, 1964-1968” que a década de 1960 foi uma década de hegemonia cultural da esquerda. O uso do termo hegemonia pelo autor não parece ter o rigor do termo gramsciano, mas nos dá a entender que entre os setores intelectualizados, artistas e estudantes, o vocabulário social geral, a esquerda predominava. E ainda assim, toda esta esquerda “forte” no campo intelectual teve de engolir sem copo d’água a instauração da ditadura, muitos pagando com sua vida pela recusa. O questionamento seguinte foi imediato e refletiu-se na reformulação do campo artístico e da atuação de seus intelectuais: o que faltou na atuação intelectual que provocou este desfecho? À arte obrava-se a função de organizar as massas e conduzir à Revolução. Muito comum era, portanto, que a crítica às vanguardas modernas fosse a

sua falta de conteúdo nas obras, e sua dificuldade de alcançar as massas. E por isso a crítica à arte de vanguarda vez por outra passava pela questão do didatismo da obra de arte, que deveria trazer conteúdos políticos para serem apresentados e discutidos pelo povo. Desta forma, esperava-se que a arte cumprisse o papel das organizações políticas.

Sem cair na armadilha da arte “apolítica” ou da “arte pela arte”, que fique reforçado e bem claro, o ponto-chave em Mario Pedrosa era redimensionamento do papel da arte no contexto das tentativas de transformações sociais. O que o crítico parece ter com clareza é de que existe a arte que é política e a política em si, ou seja, cultura e política são campos que se interpenetram, mas são campos de atuação distintos. Desta feita, a arte como exercício experimental da liberdade, deveria contribuir para a formação de novas consciências, mas no sentido de elevação do nível cultural da população oprimida pela alienação e pela ideologia hegemônica. Formava-se assim, a partir também da arte, a capacidade de exercício crítico, para que senhoras de suas consciências pudessem atuar junto às organizações políticas, formular seus interesses de classe, como partidos que organizam a vontade coletiva, subvertendo sua própria condição de dominação. O papel de uma vanguarda artística deveria ser, por isso, de elevar o nível cultural e o das organizações de ajudar na educação política. Em cada obra o artista deveria ter consigo este compromisso de fomentar o espírito crítico com relação ao estado das coisas, e este fomento não necessariamente indica uma arte diretamente ilustrativa dos passos e das possibilidades da Revolução. Não cabia aos artistas definir os termos e os interesses da classe e divulgá-los,

Daí é possível compreender porque Pedrosa insiste no tema das vanguardas, mesmo quando parece que delas vai desistir. Desde o modernismo, cada vez que absorvida pelo mercado uma vanguarda se antropofagiza e transforma em outra, na tentativa de cumprir seu papel por fora do mercado, garantindo a capacidade de se por contra a hegemonia. O problema que se impõe a partir disto é de outra ordem: como alcançar as massas sem a ajuda do mercado, ou como usar o mercado e ainda assim promover a elevação do nível cultural das massas? Este é o problema que se coloca no que diz respeito à atuação das vanguardas modernas. Desloca-se a questão do ponto de como os intelectuais não conseguiram conduzir à Revolução para o ponto de como os intelectuais não conseguiram conduzir à participação política. Como auxiliar a elevação do nível cultural no sentido da participação política para o caminho de uma Revolução,

esta sim tarefa não cumprida das vanguardas modernas – e ponto de início do novo ciclo de discussões e mudanças na obra de Pedrosa. É claro que, ainda desta forma à arte é cobrada a hercúlea tarefa de formação de consciência e estímulo à participação em um contexto de autocracia explícita, de intensa perseguição e de dissolução das organizações e associações políticas e de classe.

Desta discussão, Pedrosa sai ao final de sua vida com muitas cicatrizes e bem mais pessimista. E uma de suas críticas, Mario Pedrosa recorda Marx e nos deixa com uma pista da importância do cuidado com a produção artística.

“... ‘Como instinto, o consumo é estimulado pelo objeto, pela necessidade que dele se sente, pela sensação que dele se tem.’ (...) ‘O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público sensível à arte, um público que sabe gozar da beleza. Numa admirável intuição ao que seria a inter-relação da produção e do consumo na futura sociedade de produção de massas, Marx acrescenta: ‘A produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. A produção pois também produz o consumo, seja fornecendo-lhe a matéria, ou determinando-lhe o modo de consumir, ou fazendo nascer no consumidor a necessidade de produtos que o consumo colocou primeiramente sobre forma de objetos. Ela cria por conseguinte o objeto, o modo e o instinto do consumo. Do mesmo modo o consumo produz o talento do produtor solicitando-o como necessidade amadurecida por uma finalidade. (PEDROSA, 1975: 119-120)

Partindo deste trecho do crítico, se a produção dita a forma de consumo, se além de criar um objeto para o produtor cria um produtor para o objeto, a defesa de uma arte de vanguarda pode se tornar mais compreensível. Se para Pedrosa a arte era “exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 1995: 332), como não acreditar que deveria estar livre de qualquer amarra, para gerando um novo objeto gerar também um novo, ou uns novos, produtores?

Se partirmos do ponto de que a arte deve ser o exercício experimental da liberdade e do trecho de Marx, entendemos a defesa incessante de Pedrosa da vanguarda na arte moderna, e também a reformulação e autocrítica de suas perspectivas na década de 1960, e até mesmo seu quase silêncio no que diz respeito às vanguardas em 1970. O crítico afirmava que a esta época existiam sociedades que já não eram propícias para o desenvolvimento do fenômeno artístico. O ritmo de expansão e crescimento das sociedades industriais dos países centrais castravam toda possibilidade de

desenvolvimento criativo e vocação desinteressada para a arte, conduzindo toda produção ao mercado impiedoso, deturpando as vanguardas artísticas.

Arte pós-moderna – cujas características a diferenciavam da moderna em termos dos meios de produzir, da influência tecnológica e automatização e do retorno severo da realidade crua da sociedade de consumo – seria o fechamento do ciclo da arte moderna, sem que esta tivesse atingido seu fim. Perdida em meio a vanguardas múltiplas, a arte moderna não conseguira divisar a síntese entre homem e mundo, não atingira sua vocação sintética – nem em termos da inserção política da década de 1930-1940 com os marxistas, nem em termos da experimentação estética do modernismo e abstracionismo, em suas variações. A aceleração das experiências contemporâneas engolia vorazmente qualquer novidade, antropofagicamente ou não. A questão com a arte pós-moderna em Mario Pedrosa, vista atualmente, parece revelar que o problema se dava mais em torno de uma arte da sociedade do “pós-modernismo” do que da forma de fazer arte “após o modernismo”. Explico: há escritos em que Mario Pedrosa reconheceu a capacidade comunicadora da indústria de massas (assim como Gullar, mas sem manter o otimismo), e entendia que a arte deve ultrapassar as formas mecânicas do presente e valer-se de qualquer meio para criar. A arte dos *media* poderia reformar a sensibilidade, conceber plasticamente o mundo para além da “arte contemplativa dos museus” (ARANTES, 2004). A questão não estaria *a priori* no desenvolvimento dos meios de produção de arte. A crítica de Mario Pedrosa à arte “pós-moderna”, de tamanha originalidade, refere-se ao que hoje em dia reconhecemos como a sociedade pós-moderna, a um processo de esvaziamento da crítica ao estado atual das coisas, à dominação capitalista de todos os campos da vida social, ao aprisionamento da arte às demandas de mercado, intensamente radicalizadas. O tema não estaria em si na forma de produzir arte, mas em como ela revelava uma sociedade na qual a alienação e o conformismo estariam no topo da produção, ou em outras palavras, “nas relações da iniciativa artística com a esfera da produção, conexão perversa banalizada pela mídia.” (ARANTES, 2004). O potencial criador da divulgação ampla da cultura pela contemporaneidade convertia-se, portanto, em instrumento alienante e de dominação na obra de Mario Pedrosa.

Pela dinâmica de dominação do imperialismo as vanguardas também não puderam florescer livremente nos países periféricos durante o século XX, uma vez que estariam sempre com o sentido de auto-afirmação, de atualização, de civilização.

(PEDROSA, 1995). A solução diante deste impasse era que as nações do Terceiro Mundo se dedicassem a buscar seu próprio caminho de desenvolvimento, expulsando de si a mentalidade desenvolvimentista e abandonando a eterna perseguição do rastro das nações do hemisfério norte. A tarefa criativa da humanidade estaria, portanto, na obra de Pedrosa da década de 1970, nos países subdesenvolvidos: “um futuro aberto ou a miséria eterna” (PEDROSA, 1995: 330-340). No sul do mundo estava a semente da vida e da nova arte, da tentativa de uma arte que não fosse a das novidades exigidas pelo mercado, uma arte de “retaguarda”, na qual a experiência estética deveria ceder lugar à questões de outra ordem, em especial à prática política. Não caberia a arte querer ocupar um lugar de vanguarda na corrida de transformação social e da “civilização”. Em meados da década de 1970 a arte passa definitivamente para segundo plano na obra do autor. O tempo era de outras emergências.⁵

Deste modo, diante das filiações e opções políticas das vanguardas artísticas da década de 1960 e as possibilidades oferecidas pelos setores de esquerda, Mario Pedrosa retorna às posturas políticas de sua primeira crítica publicada, sobre a gravurista alemã Kathe Kollwitz. Ressurgem em seus temas a importância da política e a dificuldade em lidar com as questões da forma, e uma relação direta entre os intelectuais e um projeto contra-hegemônico. Daí a arte de retaguarda, a emergência do político, o discurso da necessidade sobre a experimentação. Acreditando na Revolução até o fim, somente numa sociedade livre de opressões e das classes que a arte da livre expressão da liberdade poderia existir.

Bibliografia

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional*. Campinas: Editora da UniCamp, 2004.

⁵ Nos anos imediatamente anteriores à sua morte, já na virada da década de 1970 para a de 1980, Mario Pedrosa enxergará com mais crítica a arte brasileira, reconhecendo que ela não teve a força necessária para mudar o panorama da arte. Ainda assim, a perspectiva da necessidade desta “arte política” se mantinha.

FACINA, Adriana. *Artífices da Reconciliação. Intelectuais e Vida Pública no Pensamento de Mario de Andrade*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica, 1997.

GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História* [online]. 2004, vol.24, n.47, pp. 127-162. ISSN 0102-0188.

GRAMSCI, Antonio. *A Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, sem data.

_____. *Cadernos do Cárcere. Os intelectuais, o princípio educativo. Jornalismo*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Cadernos do Cárcere. Maquiavel. Notas Sobre o Estado e a Política*. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOBBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos. O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos Anos 1960*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: EDUSP, 1995.

REIS, Paulo R.O. *Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 1960*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.