

MÁRIO PEDROSA ENTRE DUAS ESTÉTICAS: DO ABSTRACIONISMO À ARTE CONCEITUAL

Angélica Madeira
UnB

A idéia de propor uma comunicação sobre Mário Pedrosa surgiu da conjunção de duas circunstâncias: a primeira, no contexto da pesquisa que desenvolvo sobre a formação do campo das artes em Brasília, ter deparado com o nome do crítico como uma figura-pivô; senão todos, pelo menos os momentos cruciais da cidade estão registrados nos textos críticos de Mário Pedrosa. Desde a compreensão do projeto urbanístico e arquitetônico da Nova Capital – distinguindo-se certamente como o primeiro crítico de arquitetura moderna no Brasil - até sua atuação direta em instituições, eventos e salões que marcaram a fisionomia estética de Brasília, em momentos de redirecionamentos históricos, na arte e na política. Assim, não poderia deixar de interessar-me por sua obra. Em segundo lugar, o próprio enfoque temático deste Congresso-Mediações – que, tomado em seu sentido mais imediato, impulsionava-me na direção das idéias de Pedrosa, permitindo-me avaliar o papel do crítico, como mediador necessário, sobretudo quando a inteligibilidade da arte parecia escapar ao público. Tomou a si essa tarefa, uma das inteligências mais brilhantes, tornando-se talvez, mais que um completo crítico de arte, um pedagogo da sensibilidade. Mário Pedrosa poderia ser portanto entendido como mediador em muitos sentidos.

Por ter vivido e trabalhado principalmente na segunda metade do século XX, lidou com rupturas radicais como as que haviam ocorrido na passagem dos anos 30 aos anos 40 - do figurativismo ao abstracionismo/ concretismo -, e destes à arte pós-moderna, termo que, diga-se de passagem foi o primeiro a utilizar em meados dos anos 60, no Brasil. É a história inteira da arte ocidental moderna, européia, norte americana, latina e brasileira que passa por suas colunas e

ensaios críticos. Mário Pedrosa cultivou um pensamento e uma sensibilidade livres, nunca tendo perdido nem o sentido de sua contemporaneidade nem a lucidez quanto ao seu lugar de fala, a América Latina. Sua adesão e defesa de tendências estéticas que se contradizem nunca foram o resultado de modismos ou de qualquer outra preocupação externa às suas convicções. Poderia ser dito sobre ele, o que ele próprio disse de Rubem Valentim: “Exemplo da conquista da convicção contra a moda”.

A flexibilidade de sua inteligência aliada às utopias políticas lhe garantiram a coerência de idéias, deslocando-as com desenvoltura quando necessário. Seu marxismo não- ortodoxo e não-dogmático tornou-o o sujeito de uma práxis política e estética única, demarcando sua voz, pelo tom, pelos argumentos, de toda a crítica de arte produzida no Brasil até então – em geral literária e exercida como atividade secundária -, buscando uma excelência em termos de conhecimento estético e filosófico. Morandi diz ter sido Mário Pedrosa um dos homens que encontrou que mais entendiam de arte! Os textos críticos revelam a enorme erudição –que não pesa absolutamente sobre a escrita, sempre clara, e nem sobre sua voz, firme e segura - de um intelectual que tem absoluta consciência de sua posição e circula, sem complexo e sem encantamento, pela melhor vanguarda artística no Brasil e no circuito internacional, desde pelo menos os anos 40, quando se dá sua profissionalização propriamente dita como crítico de arte¹. Nunca perdeu de vista – seu marxismo como moldura mais ampla para explicar o mundo era uma garantia – a historicidade de todas as práticas sociais, aí incluindo as artes. Nunca hesitou em mudar suas idéias desde que mudassem as condições históricas. Não desacreditou da importância dos intelectuais e dos

¹ Otília Arantes considera o ensaio sobre Calder, de 1944, um marco da crítica de Mário Pedrosa, quando abandona de vez os critérios de conteúdo e a visão mais sociológica de “arte social” que haviam informado seus dois ensaios de estréia – sobre a gravadora Kathe Kollwitz (1936) e sobre Portinari (1939) e adota categorias mais especificamente estéticas em suas críticas, que culminarão nas melhores formulações sobre o abstracionismo - concretismo, no Brasil e sobre o construtivismo russo de que era profundo conhecedor.

artistas, não desvinculou nunca atividade crítica e política, atento sempre ao papel político da arte, à sua capacidade de agir sobre a realidade, em suma de dissolver idéias feitas e posições de verdade.

Sua formação auto-didata levou-o a circunvoluções teóricas e a um ecletismo às vezes perturbador, interessando-se pela Gestalt (sobre a qual escreveu uma tese de livre-docência), pela fenomenologia e, mais tarde pela teoria da informação e pela cibernética. No entanto, suas posições guardam grande clareza e coerência, ao defender, nos anos 30 e 40, a arte social; em 50, a abstração e a arte concreta; e em 60 e 70, o neoconcretismo e os experimentos mais radicais então propostos pelos jovens Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lígia Pape, entre outros artistas brasileiros, precursores, em muitos sentidos, do conceitualismo na arte contemporânea. Seus ensaios e críticas exibem as tendências, acontecimentos, toda a história de um longo período – a segunda metade do século XX - fase em que a arte já está inteiramente internacionalizada, devido, em grande medida ao desenvolvimento dos novos meios de comunicação, sobretudo dos meios eletrônicos. Tudo isso interessa a Mário Pedrosa e sobretudo nos instrui, através de seus escritos, resultado de quase 50 anos de atividade como um expert da crítica arte no Brasil, como profissão.

Seus primeiros textos sobre artes plásticas, ainda nos anos 30, sobre a gravadora alemã Kathe Kollwitz e sobre os murais de Portinari nas Nações Unidas, em Washington, valorizam a arte social, enquanto “urgência do social”, necessidade de dar acesso às massas à grande arte. O sentido que atribui à expressão “Arte Social” é bem diferente da visão canônica de seu partido. No caso da gravadora alemã é o fato de ter guardado vínculo com sua classe de origem; no caso de Portinari é o gênero mesmo, o mural, que parecia-lhe conter toda a potencialidade da arte

voltada para o coletivo, a pintura saindo do quadro e do circuito gráfinho e ganhando a rua, reatando com sua base coletiva, integrando-se diretamente na vida social. Enfim, o mural como manifestação de arte pública, assim como a arquitetura, que por suas formas, seus volumes, mas sobretudo pela forma de apreensão que suscita é arte pública por excelência, a mais difícil de ser apreendida por suas qualidades hápticas, abertas à apreciação e a todos os sentidos.

Daí seu pensamento utópico concentrar-se em Brasília, vista, após as primeiras desconfianças, com o entusiasmo matinal de um capítulo do desenvolvimento e da modernização brasileira, possibilidade de realização da “síntese das artes”, utopia que nunca abandonou. O projeto intelectual converge com o projeto político do governo, e Brasília encontra em Mário Pedrosa seu primeiro grande defensor – através de sua crítica da arte da arquitetura, do desenho urbano, ou dos jardins. Na maioria de seus textos é um entusiasta da experiência de Brasília, de onde seria possível vislumbrar uma plataforma para o Brasil inteiro. Torna-se, depois, o seu crítico decepcionado com o que veio a se passar, projeto falhado, na mesma dimensão de sua utopia.

Em suas críticas, nunca foi ambíguo: fez o elogio do novo mais radical e provocou a indignação ao afirmar, sempre com muita elegância mas com firmeza, que nossos grandes artistas modernistas – Di Cavalcanti, Segall, Tarsila não haviam feito falta na Bienal de São Paulo de 1953. Naquele momento, suas idéias foram vencedoras, as bienais a coroaram. As bienais – principalmente as duas primeiras, consideradas históricas, foram, no seu entender, a grande oportunidade que teve o público brasileiro de tomar contato com as várias tendências novas da arte: o que denomina de “formalismo expressionista” – da arte americana e o abstracionismo-concretismo de Arp, Magnelli e Max Bill. O público, mesmo o cultivado, fica perplexo diante

daquelas pinturas “não somente sem assunto mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis” (Pedrosa – mpeb, 1981:40) Aquelas, no dizer de MP, eram as expressões mais puras e austeras da poderosa corrente dos abstracionismos não figurativistas.

A hegemonia do abstracionismo /concretismo foi também sustentada pela criação dos museus de arte moderna que abrigaram exposições e mostras marcantes naquela década de 1950. Brasília também foi objeto de disputa na definição do estilo hegemônico. Por suas propostas formais harmoniosas, por sua limpeza e economia, convinha com precisão ao projeto modernizador brasileiro, de espírito planejador e urbano, sintetizado no desenho da cidade-capital. A cidade é em si mesma obra de arte construtiva por sua concepção modulada , princípios racionalistas e funcionais, mas também pelo mobiliário urbano, esculturas e painéis que vieram compor seus espaços. Poderíamos acompanhar passo a passo, as reticências iniciais de Mário Pedrosa quanto a Brasília², sua conversão ao projeto da nova cap do qual se torna ferrenho defensor e sua decepção posterior, contemporânea à percepção do esgotamento do ciclo concreto no Brasil.

A partir da volta ao Brasil de seu segundo exílio, em 1945³, Mário Pedrosa será o grande incentivador do primeiro grupo de artistas abstratos, no Brasil - Palatnik, Ivan Serpa, Marvignier -, e o desencadeador do debate figurativismo X abstracionismo, através dos jornais cariocas sobre

² Na primeira referência ao projeto de Lúcio Costa, em artigo de balanço em que comenta o ano de 1957 e principalmente a batalha concretista, enuncia os critérios que utiliza para valorizar o projeto plástico: clareza de ideação, simplicidade de elementos constitutivos. No mesmo artigo considera a cidade uma Utopia do Lúcio e faz votos que não se transforme em uma Maracangalha de mau agouro. (Pedrosa, 1981: 136)

³ O primeiro exílio havia sido entre 27 e 29, quando é enviado pelo Partido Comunista para estudar na escola leninista de Moscou. Com a cisão trotskista decide ficar na Alemanha frequentando a Universidade de Berlim e privando do convívio com os surrealistas, principalmente de B.Peret de quem era concunhado. Sua primeira viagem à Europa havia sido em 1913, enviado pela família para estudar na Suíça de onde volta dois anos depois por causa da guerra.

artes plásticas, em colunas que mantém de 1946 a 1951, e mesmo depois, como sua comentada palestra no Palácio Capanema, em 1952, em que, juntamente com Flávio de Aquino polemizou com Mário Barata e Campofiorito, defensores do figurativismo. Embora vivessem no Rio, àquela época, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Ismael Neri, Murilo Mendes, Pedrosa considerou o ambiente artístico carioca limitado, tornando-se então uma figura central da renovação da vanguarda brasileira dos anos 1950. A defesa do abstracionismo/concretismo era uma proposta de emancipação estética e da sensibilidade, um verdadeiro programa para ultrapassar o localismo, estratégia para não responder à expectativa da metrópole. É por volta dessa década – de 1953 a 1964 - que Mário Pedrosa conhece o período de seu maior prestígio. As bienais de São Paulo e a exposição de 1953 no Hotel Quitandinha em Petrópolis, revelam já a aceitação da arte abstrata pelo público brasileiro. Pedrosa torna-se o presidente da ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte -, membro da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte -, organiza congressos, participa de júris internacionais, faz a curadoria de exposições, escreve para catálogos e torna-se o primeiro crítico de arquitetura no Brasil, deixando textos fundamentais sobre nossa modernidade tardia e periférica. Constata a estabilização e exaustão das vanguardas e a necessidade de superá-las, ainda nos anos 1960. É ainda em nome da necessidade de reatar com as forças vivas da arte, que defenderá o neoconcretismo, o experimentalismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark, e a chamada Nova objetividade brasileira, tudo o que pudesse constituir uma alternativa, uma trilha marginal em relação à dupla oficialidade, a do Estado e a do mercado. De ambas era importante escapar.

Claro que um intelectual desse porte deveria ser muito estudado. Não foi surpresa encontrar um enorme interesse de pesquisa sobre Mário Pedrosa. É preciso que se registre a contribuição de Otilia Arantes, e antes dela, a de Aracy Amaral, e de tantos outros que têm se

dedicado ao estudo de sua obra, tão vasta e tão sugestiva que abrigará sempre um novo estudioso interessado em aproximar-se de suas idéias, em compreender seu itinerário crítico.

Só a convergência de circunstâncias e acontecimentos raros poderia explicar o surgimento de um intelectual como Mário Pedrosa, cuja vida foi inteiramente dedicada à arte e à política, em um país periférico como o Brasil. Ser de família de senhores de engenho pernambucana, que passou à administração pública; ter a saúde frágil e posições políticas firmes foram determinantes – “condicionantes”, como ele diria – de sua biografia e de seu percurso intelectual e político.⁴ Foram essas as condições que, reunidas, lhe permitiram – e o obrigaram - a longos períodos do exterior – períodos de experiências e estudos, que fizeram de Pedrosa um mediador ainda em um outro sentido: entre a cultura local e a cultura internacional, sobre a qual possuía não só uma informação livresca mas uma experiência concreta feita de muitas viagens, trazendo à tona, pelo avesso, o debate sobre a questão nacional.

Defendia suas idéias estéticas em ambiente marcadamente hostil. As vanguardas históricas ainda estavam vivas, os grandes expoentes de nossa arte modernista – Portinari, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Tarsila - ainda estavam vivos e atuantes. Pedrosa pressente a necessidade de ultrapassar aquelas tradições, mostrando o quanto era político romper com o documental e o figurativo no Brasil, o quanto era político privilegiar a abstração e o concretismo, tendências

⁴ Nascido na virada do século XX em Timbaúba, Pernambuco, foi, aos 13 anos, estudar na Suíça, de onde voltou apressado pelo deslanchar da 1ª Guerra. Conheceu quatro vezes o exílio político, dois, sob a ditadura de Vargas, nos Estados Unidos e na Europa, Paris e Berlim, e dois outros, sob a ditadura militar, quando viveu em vários países da Europa, nos Estados Unidos e no Chile, depois, novamente em Paris. São registrados também muitos períodos de tratamentos de saúde, durante os quais certamente dedicava-se ao estudo. Embora possa parecer irrelevante trazer esses “biografemas” de MP à tona, foram eles que me permitiram compreender a extrema erudição e o grande preparo intelectual, mas principalmente, o fato de poder dedicar-se exclusivamente a uma atividade “improdutiva”, em um contexto periférico como o Brasil, a crítica de arte.

capazes de desestabilizar tradições, modos de descristalizar a sensibilidade e alertá-la para possibilidades novas de fruição das artes. Nesse sentido foi um precursor. Em seguida, detenho-me sobre a informação que foi ele quem sugeriu a Hélio Oiticica e a Lygia Clark, na fase de cisão entre concretismo e neoconcretismo, em 1959, a leitura de Merleau-Ponty, indicando-lhes a *Fenomenologia da percepção*, obra citada exaustivamente por ambos, em busca de uma teoria para os experimentos que estavam propondo. Vejo de novo Mário Pedrosa, em 1971, defendendo a posição desta geração jovem, pressentindo a necessidade de dar passagem ao político, em um sentido muito mais pós-moderno que moderno, vendo nas novas propostas ambientais, no movimento hippie, e na própria experiência das drogas positividade e práxis concreta, diante da civilização do consumo que se avizinhava. Sua avaliação desse momento é particularmente assustadora, tanto mais que sobre ela pesam quatro exílios, mais de 10 prisões que não foram suficientes para fazê-lo descrever de sua utopia política. Até o fim da vida, não tem dúvidas sobre a necessidade de alterar a história. Talvez daí surjam os seus últimos gestos militantes como um dos que participaram ativamente da fundação do Partido dos Trabalhadores. Talvez também, o desejo de que o Brasil mude possa explicar seu entusiasmo em relação a Brasília e, posteriormente, sua grande decepção, aí já não só com Brasília mas com a própria capacidade transformadora da arte, com o que o novo cenário do consumo estaria propondo aos artistas, esses bichos da seda que produzem o que a sociedade não lhes pediu.

O itinerário da cidade de Brasília é inteiramente marcado pela presença de Mário Pedrosa. Ele foi o organizador do 1º encontro da AICA, com reuniões no Rio, em São Paulo e Brasília, em 1959, antes da capital ser inaugurada; escreveu o conjunto mais significativo de crítica de arquitetura moderna no Brasil e sobre Brasília; participou do júri do histórico 4º Salão de Artes, de 1967, para o qual Nelson Leirner havia enviado o seu *Porco Empalhado*. Foi ainda

ele que garantiu o alto nível da polêmica que se sucedeu e que ampliou o âmbito do debate sobre arte conceitual no Brasil.

Seu papel foi fundamental na consolidação do abstracionismo/concretismo como tendência hegemônica na arte brasileira. Seu contato e afinidades com Romero Brest e Torres Garcia permitiriam uma pesquisa à parte que certamente resultaria em um importante capítulo da história das idéias estéticas na América Latina, ainda a ser escrito. O auge do prestígio daquelas tendências não figurativas coincide com auge do prestígio de Pedrosa, durante os anos em que ele foi o crítico das bienais, o cronista de arte de três importantes jornais cariocas⁵, o curador de exposições, mostras e salões, nos recentes Museus de arte moderna; fez viagens ao exterior para conferências e para participar de júris internacionais. Novo exílio, em 1971, o quarto. No Chile de Allende, irá trabalhar para a criação de um museu de arte moderna e torna-se membro do Instituto de arte latinoamericana e professor da Faculdade de Belas artes. Transfere-se para Paris, em 1973, só voltando ao Brasil em 1976. A partir de então seus escritos revelam uma grande perplexidade sobre o ciclo cultural que se avizinha e que ele identifica a partir de duas características básicas: a adesão acrítica da arte à sociedade de consumo (da qual a arte pop era apenas seu mais explícito corolário)- e portanto a ruptura definitiva do que ainda demarcava a arte da mercadoria; e o esgotamento do poder dos valores formais puros, dos quais fora adepto incondicional.

Se seu itinerário crítico é surpreendente, como militante político não o é menos: adere cedo, em 1926, ao Partido comunista, por convicções adquiridas durante seu curso de Direito no

⁵ De 44 a 51 mantém coluna no *Correio da manhã*; de 51 a 54, trabalha na *Tribuna da Imprensa*. De 57 a 71 é o colunista de “Artes visuais” do *Jornal do Brasil*. Colabora também com a *Folha de SP*.

Rio; é perseguido pelo governo de Getúlio Vargas – mais de 10 prisões entre o fim de 20 e 30 -, é expulso do Partido Comunista no momento da cisão trotskista e funda um grupo em São Paulo. Em 1934, foge para Paris e passa a trabalhar na organização da 4ª Internacional. Na Europa, cresce a inquietação política: ascensão do nazismo, perseguição stalinista. Decide-se transferir a secretaria da 4ª Internacional para Nova Iorque. É ainda como organizador deste evento que Pedrosa para lá se dirige passando a estar em contato com grupos de artistas e intelectuais de esquerda, com quem funda a revista *Dissent*. Seu nome é excluído, quando Trotski reorganiza aquele célebre encontro, a partir do México, em 1940, certamente por dissensos que nunca deixou de expressar. Nesse sentido, Pedrosa é um dos de sua geração, ao lado de Caio Prado Jr., Jorge Amado e Lívio Abramo. Sua casa em Ipanema era um ponto de encontro de intelectuais e artistas. Todos os sábados à noite, à moda de um *salon*, por lá passavam Lívio Xavier, Lygia Clark, Ivan Serpa, Ferreira Gullar, Lúcia Pape, Carlos Oliveira, Hélio Pellegrino, Hélio Oiticica, Cláudio Abramo, entre outros. Desde 1979, juntamente com Sérgio Buarque e outros, arrebanha intelectuais para a fundação do Partido dos Trabalhadores, mostrando como era importante a existência de um partido de base operária.

Mário Pedrosa foi mediador em todos esses sentidos, entre gerações, entre três estéticas, entre o local e o internacional, entre arte e política, pensando-as como práticas interconectadas, embora autônomas. Nunca abriu mão da especificidade do modo de conhecimento da arte, entendendo que não se poderia submeter a arte a fins que lhe fossem exteriores. Daí sua crítica ao realismo-socialismo e a qualquer tentativa de arte dirigida. Era enquanto arte, e não propaganda ou ideologia, que ela cumpriria seu papel civilizador, seu papel revolucionário. Era preciso continuar a ser o espaço desse “exercício experimental da liberdade”, que a modernidade lhe havia delegado.

Esse grande mediador, responsável pela atualização da arte brasileira no final dos anos 40 e durante toda a década de 50 do século XX, por seu conhecimento e interesse real pela produção local e seu trânsito pelos centros de arte internacionais, adquire respeitabilidade e constrói um lugar crítico privilegiado, cheio de prestígio, sem jamais perder a perspectiva “antiilusionista” sobre a diferença brasileira.⁶ A defesa que faz do abstracionismo, além de uma proposta de emancipação, trazia esse teor político: não colocar-se em uma posição subalterna, não querer responder às expectativas metropolitanas.

Prosseguindo na tentativa de dar uma visão de conjunto desse intelectual complexo e dessa obra feita de fragmentos – tão densos e portadores de uma quantidade assustadora de informações –, tomarei dois conjuntos de textos. Em primeiro lugar, os dos anos 60, em que identifica a necessidade de ultrapassar a vanguarda que tanto defendera durante os anos 40 e 50. Já nessa altura, considera fechado o ciclo do formalismo construtivo e identifica novas propostas, novos ventos para a arte brasileira, em contraponto às tendências norte-americanas. Esse aspecto é interessante porque traz sua avaliação dos dois movimentos que mais marcaram as vanguardas novaiorquinas da época, o expressionismo abstrato e a pop art. São estes textos que permitem situá-lo como um preconizador do pós-modernismo.

E um segundo conjunto de textos, os escritos nos anos 70, que são os mais reveladores do beco sem saída em que se encontra a arte, manifesta uma lucidez inquieta que o apanha ao considerar o lugar de fala da América Latina, sua posição subalterna no conjunto das forças internacionais.

⁶ Esta expressão encontrase em Arantes, °, apud Marques Neto, 2001,44.

São estas últimas reflexões que o situam como um verdadeiro pensador do Brasil e precursor da crítica pós-colonial, não apenas em sentido mais amplo como o foram, em certo sentido, nossos modernistas (pois fizeram a crítica das narrativas coloniais), mas como, de fato, preocupado em elaborar um projeto para sair da modernidade, abrindo espaço para a fala da alteridade e da diferença latinoamericana.

Ficaram-me algumas questões que se levantaram desses seus textos finais: teria Mário Pedrosa, como pensador da arte e como crítico, se mantido no universo dos valores modernos, como conclui Otilia Arantes, ou adentrou a pós-modernidade? O que permite dizer que teria sido um pensador da arte e do Brasil?.

Embora as dimensões teórica e crítica estejam disseminadas em seus textos e unidas em suas reflexões, é possível encontrar nos ensaios teóricos reflexões dignas da estatura de um pensador. Sua inquietação intelectual incita-o a uma busca permanente de pressupostos filosóficos para compreender a atividade que pratica. Além do marxismo que lhe dava uma grande moldura crítica, havia que conhecer as teorias estéticas, a contribuição de toda uma tradição de estetas e historiadores da arte, os grandes clássicos, como Worringer, Wolfflin, Suzane Langer, Cassirer, citando até Mac Luhan, entre muitos outros autores. Interessou-se, de forma aparentemente eclética, pela Gestalt Theorie, sobre a qual escreveu uma tese de livre docência, pela fenomenologia, pela Cibernética e teorias da informação que começam a surgir nos anos 60.

Nos escritos dos anos 1960, já aparece sua preocupação com o processo de mercantilização da arte, o que levou-o a considerar tanto o expressionismo abstrato – de um subjetivismo solipsista, efeito de moda –, quanto a arte pop, uma exibição desse novo relacionamento que se estabelecia entre esfera econômica e esfera artística. Ele não se enganou – como enganaram-se muitos críticos europeus à época – sobre o caráter acrítico e replicante do pop. Aquele era o primeiro indício de que algum fio da modernidade havia se rompido. Com a arte pop levanta-se a barreira que separava a arte séria daquela arte que, humoristicamente, resolve dialogar com a indústria cultural e com a iconografia para as massas. Tudo isso fica claro em seus textos escritos entre 1965 e 1967.

Em *Crise ou revolução do objeto*, de 1967, em diálogo explícito com Bréton, fala da derrocada da Utopia do poeta quando propusera, em 1936, a criação de objetos poéticos, de relações apaixonantes entre eles, tudo o que pudesse evitar a invasão do mundo sensível pelas coisas de que, antes por hábito que por necessidade, se servem aos homens. Barreira que o surrealismo – movimento mais importante por seu inconformismo ético, na defesa dos valores do sonho e da poesia, da revolta, contra a aceitação passiva, a vulgarização e a comercialização crescente da sociedade de consumo! - tentava erguer à produção em massa. O poeta perdeu. A pop arte capitula diante do consumo.

“Estamos agora afogados na produção em massa de objetos cada vez mais variados e duvidosos, que invadem o mundo sensível ... Hoje a necessidade, a produção em massa a inventa.” (Pedrosa, 1986:161). 1962, ano oficial da entrada de Wesselman, Oldenburg, Segall, Wahrol, ou, no comentário de um crítico, ano da chegada dos “novos vulgares”, que querem vencer o romantismo e o subjetivismo da arte que os precedeu, querem olhar o mundo lá fora.

Como diz Lichtenstein, citado por Pedrosa no mesmo artigo, “Pop-art olha para fora do mundo e parece aceitar seu meio ambiente, que não é nem bom nem mau, mas diferente, outro estado mental.” Conformista e otimista, sua inspiração maior vem da publicidade, que estimula, acima de tudo o positivo das motivações para o consumo. O popistas, como Mário Pedrosa os chama, não são ingênuos idealizadores de seus temas. Eles pertencem de corpo e alma ao meio de onde tiram seus assuntos, todos foram ou são formados em arte comercial, ou na arte da publicidade. São especialistas que trabalham, ou trabalharam para a atividade decisiva da civilização americana: o consumo de massa. Entende o pop como o último movimento moderno e o primeiro pós moderno, “pois é a primeira manifestação de arte que surgiu por inteiro como alheia e externa aos preceitos do movimento modernista. Arte imediatamente vitoriosa, definida e consagrada, por mais que isso cause protestos na Europa. Aquilo era uma realidade e nós estávamos diante dela, escreve. Os americanos, por essa época, começaram a sustentar – com a vitalidade que Deus lhes deu, e o dinheiro - contra toda a crítica moderna internacional, que sua arte era uma expressão liberal, otimista da realidade social dominante, e não algo que fosse hostil à civilização americana. A partir daí, Mário Pedrosa vê o futuro da arte em uma perspectiva sombria. Sua avaliação da pop art é justa: ela só poderia surgir na sociedade de consumo. Substituindo a seriedade do abstracionismo abstrato, chega o *pop*, inteiramente aderido à sociedade de consumo, sendo, ao mesmo tempo, uma moda, o consumo do novo, criando resíduos e monturos. Mário Pedrosa discrimina valores na pop-art, mostrando como em artistas como Rauschenberg o consumo aparece pelo avesso ao tirar dos dejetos a força de sua arte. Artistas eminentemente urbanos, quando reagiram ao expressionismo abstrato e deram os primeiros passos da arte pós moderna, agiram como quinquilheiros, catadores de lixo urbano, materistas que reorientaram a vanguarda.⁷

⁷ Este é também o tema do último filme da cineasta Agnès Varda, *Les glâneurs et la glâneuse*, documentário sobre “viver do que sobra, do que é catado do chão, batatas, no campo, no fim das feiras urbanas, os artistas que catam lixo, a cineasta que capta imagens desse tema punjente.

Vale a pena citar o trecho:

“A beleza nostálgicamente patética desses zumbis, dessas sapucaias, foi imediatamente percebido pelos artistas, esses eternos saudosistas do passado e do futuro. A nostalgia do objeto foi uma das motivações profundas da pop-art. A civilização do desperdício, essência da civilização americana, provocou uma estética do resíduo, da abjeção, do lixo, viva em muitas experiências do pop, do neo realismo, do polimaterismo e outras da atualidade.” (Pedrosa, 1986: 89).

As características da ultrapassagem das vanguardas encontram-se espalhadas em seus escritos e poderiam ser assim sintetizadas: busca de novos suportes, menos nobres mais efêmeros e híbridos; entrada em cena da civilização eletrônica; surgimento de novas figurações vinculadas à sociedade de consumo. Predomínio das leis do *styling*, tais como funcionavam nos salões anuais do automóvel, em Paris, que se encarregariam de equalizar arte e mercadoria, lançando-as no mesmo sistema de objetos. Quais seriam as formas possíveis de preservar a autonomia da arte em uma sociedade ultra capitalista?

Nos escritos finais, de 1972 em diante, defenderá uma arte de retaguarda e verá comprometida a sobrevivência do artista, esse trabalhador improdutivo, esse bicho da seda que produz o que ninguém pede, e que se tornara uma figura anacrônica naquele contexto. Pedrosa aceita a tarefa sempre tão escorregadia de teorizar sobre seu próprio tempo e assim fazendo –

com a liberdade que caracteriza o seu entendimento do exercício de pensar – acompanhou as mutações de sensibilidade da segunda metade do século, principalmente a que se deu por volta da passagem dos anos 60 aos 70, tornando-se um dos precursores da reflexão sobre a pós modernidade, com a lucidez de um intelectual visionário que foca seu olhar, simultaneamente, periferia e na metrópole, internacional, latino-americano e brasileiro.

Quando, em ambiente hostil às suas idéias, Mário Pedrosa havia ousado defender a importância da arte abstrata-concreta no contexto brasileiro e latinoamericano dos anos 1950, era um impulso libertário que o movia, uma forma de aderir à modernidade mais radical, de erradicar hábitos mentais arraigados. Depois, em 1967, escreve, após uma crítica à política cultural, à ausência de uma opinião pública qualificada no Brasil no campo artístico, referindo-se às distorções e arbitrariedades que passaram a acontecer no Brasil, e em Brasília: “Aliás, Brasília inteira é no plano cultural uma clandestinidade.” E continua historiando a invasão do campus universitário pela polícia, o espancamento de estudantes, a expulsão de professores, a burocracia cívico-militar. Brasília não tem saída: crescendo, serão abertas brechas cada vez maiores no plano da cidade, para a especulação imobiliária; se estagnar seu crescimento, “a Capital vegetará como um aglomerado de arranjos e improvisações ao gosto do burocratismo cívico militar que a tem prisioneira e isolada no ecúmeno nacional.” (Pedrosa, 1981).

É nesse momento que se define sua valorização da nova geração de artistas brasileiros. Sua compreensão aguda da inquietação dos jovens artistas faz com que os veja como uma rajada de ar fresco, abrindo espaço em suas crônicas para mostrar esses ventos soprando em outra direção. Em artigos ainda do início dos anos 60 saúda a invenção de Lygia Clark que com seus *Bichos* promove uma importante renovação na escultura, considerada por ele esgotada. Uma

pesquisa longa e paciente a levá-la a criar aqueles objetos móveis, planos atados por dobradiças e presos a um eixo, objetos que o antigo espectador agora era convidado a manipular. Losângulos, círculos, formas geométricas que se sucediam em busca de uma “complexidade estrutural crescente”, criando espaços, projetando sombras e reflexos luminosos de alta sugestividade. Com os *Bichos*, não é o espectador que se move no espaço, é o espaço que se move em suas mãos, a obra cria o espaço, ainda mais intensificado pela inclusão do tempo, uma relação nova que se estabelece e que vai além do espaço escultórico” (Pedrosa, 1981: 199).

“Mexe-se a obra por vezes como um inseto, ou sugere-se então, a idéia de uma estranha máquina de construir espaço. São fabulosas unidades arquitetônicas que se desenham no ar.” Concluindo que “Revolucionam os bichos ligianos o velho conceito de escultura; adicionam um elemento novo, da maior transcendência, às anteriores realizações no domínio das construções e criações de movimentos cinéticos.” (Pedrosa, 1981:203).

Sobre Hélio Oiticica, sua perspectiva não é menos instigante. No artigo sobre o artista, constata que chegou mesmo o fim do ciclo do que se chamou de arte moderna e que portanto os critérios de juízo para a apreciação da arte já não poderiam ser os mesmos. É nesse artigo seminal, de 1964, que afirma: “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pelo pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de arte pós-moderna” (Pedrosa, 1981: 205). E segue mostrando o papel precursor de nossos artistas – aqueles jovens do antigo concretismo e do neo concretismo – que anteciparam-se como inventores de uma anti arte, uma arte em situação em que “os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais. Oiticica denomina sua arte de ambiental por ser o conjunto perceptivo

sensorial o que domina, nela nada está isolado. Desde suas primeiras montagens de pinturas-objetos e cubos dos anos 1959, que denominava *Relevos* em que o espectador era sugado pela cor – vermelhos vibrantes, laranjas violentos – até seus penetráveis, bólides e parangolés, Oiticica não parou de deslocar o sentido de sua arte, indiferente aos modismos, recusando-se a participar do processo de mercantilização em curso. Era para reagir a essa comodização da arte e ao poder sugador do mercado, em situação política adversa – ditadura militar, autoritarismo, repressão e violação dos direitos humanos - que os artistas se marginalizaram dos circuitos oficiais e institucionais, e passaram a propor trabalhos de alto teor revolucionário, pela irreverência, pela provocação, recusando-se a produzir objetos de consumo para o público burguês e para os *marchands*.

Em artigo de 1971, hoje clássico, em que faz a síntese da arte brasileira do pós-guerra – “A bienal de lá para cá” (Pedrosa, 1986):

“Daí surgirem, ao lado de produções manipuladas e manipuláveis pelo mercado de arte, as mais desabridas e as mais nihilistas experiências atuais, por aqui e pelo mundo. Eles (os artistas) se entregam (...)a uma operação inédita (...)o exercício experimental da liberdade. E a primeira consequência disto é não criar para o mercado capitalista, é não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, em mercadoria.” (Pedrosa, 1986:47).

Mário certamente pensava na radicalidade que havia adquirido a arte conceitual no Brasil, em 1972, quando já haviam surgido não só os artistas que acabamos de comentar, referências, precursores, mas também Ligia Pape, com suas caixas de barata e de formiga, Artur Barrio, com suas trouxas ensanguentadas, Cildo Meireles com seus projetos ultrarevolucionários de inserções

em circuitos ideológicos, suas instalações desconcertantes e desafiadoras. Mário acertou quanto à intenção dos artistas mas não previu a capacidade sem limites de absorção pelo mercado, no que chamava de ultracapitalismo, em sua forma de sociedade de consumo.

A solução seria, segundo ele, deixar de fazer arte e abrir espaço para a política. Previa não haver mais lugar para o artista em uma sociedade inteiramente comodificada, em um contexto sócio-econômico supercapitalista, ele havia se tornado uma figura anacrônica, pela natureza artesanal de seu ofício, mesmo que estivesse utilizando novas tecnologias. A arte havia perdido sua força de síntese e de aglutinação social, agora atribuída à publicidade. As vanguardas novaiorquinas eram um produto dessa lógica: o sucesso das vanguardas americanas, a presença de seus artistas nas bienais – Rauschenberg, 1º prêmio da Bienal de Veneza de 1962, representação nas duas bienais de São Paulo, pelos dois estilos, as duas tendências da moda– tão diferenciadas entre si – o abstracionismo e a pop art que dominavam o mercado e o imaginário do mundo. Buscava para isso uma explicação. Sua compreensão do modo de funcionamento da lógica do mercado, pelo viés marxista, faz de seus textos as mais claras análises do marketing como criador de valor, desmistificando de forma incômoda e lúcida a prática artística, presa às redes institucionais e às relações sociais que tornam possível sua existência.

Naquele outro ensaio precioso, já citado, de 1967 – *Crise ou revolução do objeto* – constata passada a moda do expressionismo abstrato e uma inversão do pêndulo com a entronização da estética pop. – “ a pop-art de hoje é a anti-arte do expressionismo abstrato que a precedeu. -A ruptura de correntes: “Tem sido assim desde o início do ciclo da arte moderna até seus desenvolvimentos últimos quando se abre novo círculo de características e mesmo de finalidades tão diferentes que me levaram a falar em arte pós-moderna.” (Pedrosa, 1981:159)

Será que a sociedade que se avizinhava seria receptiva a arte? E ainda mais radical: seria nela possível a arte? Teria ela necessidade de arte? O que seria da arte nas próximas décadas? Manteria aquela diferença que lhe permitiria separar-se do status quo? Aquela capacidade que os artistas de seu tempo ainda guardavam, esses bichos da seda deslocados que produzem o que não se lhes pede. Enfim, esse é um tema complexo e recorrente em sua obra: a inserção do artista no mundo da produção- na era do super-capitalismo, como chamava, parecendo-se mais a um “camponês individual que cultiva seu palmo de terra, ao artesão artífice que maneja seu próprio instrumento do que ao operário ou ao produtor da grande indústria moderna.” Mesmo quando manejam máquinas, diz Mário Pedrosa, o fazem individualmente numa atividade gratuita, por prazer estético. Mário Pedrosa traz um longo argumento, baseado em Marx para explicar a condição do artista na sociedade burguesa, como pertencendo ao lado dos artesãos e operários, e não dos empresários industriais, que traziam suas clientelas cada vez mais leigas, a nova aristocracia do dinheiro, mercados cada vez maiores e mais indiscriminados. O artista, prossegue o crítico, insere-se na categoria criada por Adam Smith de “trabalhador improdutivo” sem função no aparelho de produção, obra de uma classe nova, cheia de energia e sem tempo para distrações, empenhada, dia e noite, pessoalmente no aumento contínuo de riquezas”. Os artistas, na divisão de Smith, estariam ao lado dos clérigos, juristas, letrados, atores, bufões, músicos, cantores, bailarinos, que, por isso deveriam ser remunerados com o mínimo possível, segundo reporta Pedrosa.

Nesse belo ensaio-curto que examina a posição ambígua do artista diante do mercado, tem inteiramente em Marx sua inspiração, para explicar como o produto do trabalho improdutivo pode tornar-se produtivo. E cito Marx, em paráfrase da paráfrase: Milton ao escrever *O Paraíso*

perdido era um trabalhador improdutivo. O operário que confeccionou o livro para seu empresário é um trabalhador produtivo. Milton produziu como o bicho da seda produz seda. Ninguém lhe pediu. Depois, Milton vendeu sua obra por cinco libras ao livreiro e aí é outra história, pois só aí começará a produção do capital. São análises de uma limpidez e clareza estonteantes:

“Se outrora o artista era um supremo técnico hoje é ainda um insólito ser à parte, que o mercado tende a acaparar como o furacão a folha seca.” (Pedrosa, 1986:91). Sua compreensão da modernidade, da qual foi um artífice, será sempre positiva: momento riquíssimo, experiência inédita do Ocidente, onde foram exploradas fontes culturais estranhas, em nome do absoluto dos valores plásticos, alheios às significações míticas e simbólicas originárias, experiência histórica, estética e cultural de desenraizamento de formas e de pessoas. Têm alguma razão os que o inserem no horizonte da modernidade pois sustenta a arte de agora como uma radicalização de valores das vanguardas, como ruptura e originalidade, mas o mais importante, o sentimento de liberdade por elas instaurado, e que permitia aos jovens o “exercício experimental da liberdade”, expressão que retorna inúmeras vezes em seus escritos. Esgotado o poder dos valores puramente plásticos, aqueles artistas reagem “como aves que prenunciam novos ventos a soprarem em outras direções.”

Haverá espaço para eles na sociedade do futuro? “Mas onde estão as condições sociais e culturais que permitam a esses bichos continuar a produzir incessantemente sua seda e a usar de seu Dom natural em toda liberdade(...) como doá-la, trocá-la numa sociedade com sedas sintéticas em abundância e entregue às mobilizações em massa e aos divertimentos em massa?” (Pedrosa, 1986:113).

Há passagens em que o crítico propõe interpretações mais radicais. Vale a pena citar o parágrafo, apesar de um pouco longo, em que Pedrosa acerta contas com a modernidade e aponta para a pós- modernidade:

“Num desespero de suprema objetividade, a que se entregam, negam a arte, começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não têm perfeita consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas.” Pedrosa, 1986: 92)

É sem dúvida com base em suas leituras políticas – Trotski, Rosa Luxemburgo, Lênin - e em diálogo com Franz Fanon, que Mário Pedrosa formula sua crítica ao imperialismo e – por revelar uma profunda consciência da posição da América Latina. no conjunto de forças do capitalismo avançado – torna-se um precursor da crítica pós- colonial. Vê fissuras mesmo nos grandes centros do capital transnacional.

No obscuro subconjunto cultural do continente emergem artistas e atores que põem em causa o todo cultural que serve de base à pop-art. Refere-se ao movimento dos hippies – nitidamente anticonsumista – e aos levantes negros.

Atento ao movimentos sociais que emergem nos anos 60, Mário Pedrosa terá sempre como parâmetro o que fazem os jovens. Diante de não saber o que dizer e o que pensar, diante

das propostas desconcertantes da arte pós moderna, alerta aos críticos puristas que não adianta negar. A crítica toda tateia, à cata de conceitos e critérios que possam abarcar o complexo fenômeno da arte na civilização mundial. O que os jovens agora restauram é o próprio frescor da idéia de arte, não defendem regras nem academias mas a arte em sua força. São eles, esses novos artistas conceituais, que põem em causa o conformismo e o otimismo da pop, ao preferirem à arte, a própria vida, a ação coletiva em vez do fazer individual.

No debate em torno do *Porco empalhado* de Leirner, e diante do questionamento por parte do próprio artista premiado, sobre os critérios do júri, Pedrosa aproveitará a deixa para qualificar a tarefa do crítico, que acompanhou a sucessão dos ismos, conservando sempre sua cabeça acima da corrente. O crítico é um testemunha sem repouso das revoluções levadas a cabo pelos artistas e deve viver uma revolução permanente. As mudanças ocorridas nas artes obrigam o próprio crítico a mudar sua linguagem. “Uma linguagem extremamente apurada havia se formado no curso do século para definir, isolar, exaltar os valores plásticos, expressivos, estéticos supremos encerrados em cada obra, em cada movimento. Porém com a perda da aura e a perda da pretensão à eternidade, com a supressão dos materiais e gêneros nobres, a opção pelo precário e pelo efêmero, a tentativa de voltar à arte de participação, de quebrar o isolamento. Talvez a antiarte seja uma sagrada nostalgia do coletivo presente nas sociedades primitivas e o artista como os oleiros, tatuadores, dançarinos e construtores, fazedores de coisas do cotidiano, de coisas do sagrado.

As avaliações mais melancólicas surgirão nos textos e ensaios mais tardios. O balanço da arte brasileira da segunda metade do século, e a carta à *intelligentsia* brasileira. São também os textos em que mais fica explícito seu ponto de vista latino americanista.

Sua preocupação em compreender a situação do artista na sociedade se manterá até estes escritos finais, como no ensaio de 1971, escrito em Cabo Frio, à espera do passaporte para fugir para o Chile – “A Bienal de lá para cá” - e o outro, escrito do exílio, em Paris, em 1975, “Cartas aos Tupis e Nambás”. Nesta carta radicaliza não só sua saída da modernidade como sua entrada na pós-modernidade,. Para isso, a História Cultural do Terceiro Mundo tem que abandonar o desejo de acompanhar o centro. “Ela tem que expulsar de seu seio a mentalidade desenvolvimentista que é a barra em que se apoia o espírito colonialista.” Parafraseando novamente, o *modus vivendi* que estávamos importando era uma opção histórica, opção fundamental. Era um momento que parecia haver um projeto a realizar, e conceber o futuro de uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. A opção do Terceiro Mundo era ou um futuro aberto ou a miséria eterna. Se tentássemos repetir a experiência das metrópoles, estaríamos fadados a não conseguir nunca. “Pela lentidão mesma de seu desenvolvimento, a arte de nossos países já não poderá repetir a evolução dos países industrializados. A civilização imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar – os bugres das baixas latitudes e adjacências.” (Pedrosa, 1986). A arte, susceptível de renascimento não seria deduzida do progresso permanente do cosmopolitismo multinacional. Em uma sociedade que lhe parecia hostil aos artistas, oferecendo-lhes novos “condicionamentos” – que coincidem com as condições de possibilidade de prática de um ofício – condicionamentos perversos.

“Chama-se arte, sob esse condicionamento, a nova profissão de produzir objetos *sui generis* que agradam à vista ou recintos fechados de um modo caprichoso ou sedutor, quer dizer, não em função utilitária direta como mesa, automóvel, urinol”. Se houver clientes ela viverá. Faz-se promoções para que seu comércio prossiga – galerias, museus, bienais, salões, trienais, tudo

isso submetido á vigorosa indústria da publicidade. A arte já não é autônoma. E não há o que lamentar. Artistas que não querem acompanhar o *revival* das modas periódicas, devem lançar-se na direção contrária ao vanguardismo. Por uma arte de retaguarda.

A passagem é longa mas sintetiza o fim dessa apresentação sobre Mário Pedrosa.

“As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou exprimir (...)Os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros infortáveis do passado. Os ultramodernismos e alguns de seus progressos, de molde comumente americano, estão umbilicalmente vinculados a nossas favelas e *barriadas*. O paradoxo é que essas são as que não mudam, como não mudam a miséria, fome, pobreza, choças e ruínas. Mas é por aí que passa o futuro.” (Pedrosa, 1981)

A tarefa histórica do séc XXI, seria, no seu entender, a revolução.

“Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será esta uma das faces mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os danados da terra. Puro visionarismo? Dá no mesmo.” (Pedrosa, 1981)

Quer obstinadamente compreender um ponto problemático da divisão dos povos do planeta entre o imperialismo e seus “acaudilhados” e a imensa maioria dos outros, de preferência de raças não brancas, condenados como por uma maldição bíblica à fome e ao atraso.” (idem, p.338).

Após apontar as características comuns aos latinoamericanos – em tudo o que éramos diferentes dos povos do norte, europeus e americanos - pobres, mestiços e dependentes, pergunta-se: Como sair desse círculo? O que deveriam fazer os artistas? Era possível uma arte de retaguarda, de não-vanguarda? E continua: Existe uma tal arte encarnada em uma só situação no mundo? E, numa intuição propriamente benjaminiana: Ou nós vivemos numa época tão superdinâmica, que uma corrente violenta e impossível de ser detida atravessa o palco da história e nos conduz para frente como uma força que ninguém contém? Para onde vai ela e quem a dirige não se pode dizer ao certo. ... De novo: quem dirige o mundo? Para onde se vai? Que força é essa?”

Referências Bibliográficas

Arantes, Otília. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. Ed. Página Aberta, São Paulo, 1991.

Pedrosa, Mário. In Amaral, Aracy. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981.

Pedrosa, Mário. In Amaral, Aracy. *Mundo, homem, arte em crise*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1986.

Pedrosa, Mário. In Arantes, Otília. *Política das Artes*. Textos escolhidos I, EdUSP, São Paulo, 1995.

Angélica Madeira é professora e pesquisadora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco. Atualmente é diretora da Casa da Cultura da América Latina –Dex- UnB.