

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**Trânsitos entre  
arte e política**

## Considerações de Mário Pedrosa sobre a crise da arte

Marcelo Mari  
UFG

### **Resumo**

No exílio, em Paris, Mário Pedrosa reavaliou o significado da arte na sociedade na década de 1970. Reavaliação dos objetos da cultura, Pedrosa dizia, em 1975, que a classificação dos níveis culturais serviria como designação de privilégio e de distinção social na sociedade de classes em que a cultura preserva o status quo. Pedrosa acompanhou de perto as mudanças internacionais e, por isso, ele foi capaz de antecipar o surgimento da crítica de arte gangsterizada, do crítico-marchand.

### **Palavras-chave**

Mário Pedrosa, revolução, Crise da arte.

### **Abstract**

In exile in Paris, Mario Pedrosa reassessed the meaning of art in society in the 1970s. Revaluation of the objects of culture, Pedrosa said in 1975 that the classification of cultural levels serve as a designation of privilege and social distinction in a class society in which culture preserves the status quo. Pedrosa has closely followed international changes and therefore he was able to anticipate the emergence of gangsterized art criticism, the critic-dealer.

### **Key-words**

Mário Pedrosa, revolution, art crisis.

### Considerações de Mário Pedrosa sobre a crise da arte

Crítico de arte norte-americano, participante dos debates nova-iorquinos sobre estética e marxismo, Clement Greenberg estava comprometido com as pesquisas analíticas da arte moderna. Greenberg foi figura central na mudança da capital mundial da arte moderna de Paris para Nova York, pois ele promoveu a entrada dos artistas norte-americanos como representantes das pesquisas visuais mais atuais e elegeu Jackson Pollock como o artista-símbolo dos novos tempos. Essa conversão dos artistas norte-americanos em elite da sensibilidade moderna foi estudada por Serge Guilbaut como um fenômeno típico da inter-relação entre economia, política e cultura ocorridas no período do Pós-Guerra com as disputas entre Estados Unidos e União Soviética.

As origens desse processo de ênfase no distanciamento estratégico das artes da batalha ideológica da Guerra Fria remontam ao episódio de surgimento, em 1938, do *Manifesto por uma arte revolucionária independente* de Trotski e de Breton. Quando se encerrou o debate sobre a Frente Popular norte-americana, que uniu comunistas e liberais nas mesmas fileiras, surgiu uma alternativa para o Realismo Democrático nas artes visuais. Muitos intelectuais e militantes decidiram se afastar do Partido Comunista dos Estados Unidos da América não apenas por causa dos erros táticos que levaram os comunistas a apoiar o *New Deal* de Roosevelt (Cf. SEATON, 2000, p. 157), mas porque repercutiam notícias sobre os Tribunais de Moscou.

Foi assim que se consolidou o movimento norte-americano de esquerda cujo mote principal era o anti-stalinismo. Serge Guilbaut informa: “Depois do Primeiro Congresso de Artistas Americanos em 1936, a desaprovação da Frente Popular por uma parte dos intelectuais de esquerda tornou-se mais organizada e virulenta. O abismo entre trotskistas e stalinistas se ampliou (...). Para muitos intelectuais, ficava cada vez mais claro que era necessário independência de todos os partidos políticos para os artistas e escritores.” (GUILBAUT, 1985, p. 21).

Nos Estados Unidos, um dos desdobramentos do Manifesto de Trotski e de Breton foi a crítica do rebaixamento estético da arte na sociedade capitalista de consumo; preocupação externada por críticos de arte – tais como Greenberg, em seu ensaio *Vanguarda e Kitsch* no ano 1939 – foi que a nova arte era um meio de resistir ao nivelamento da cultura produzido na emergente e dinâmica sociedade de consumo norte-americana.

Em ensaio sobre o impacto da espetacularização da cultura e sobre o fenômeno contemporâneo de ascensão das massas para as grandes exposições de arte nos museus e nas bienais espalhados pelo mundo, Paulo Arantes comenta a falência da concepção de arte moderna, estabelecida nos Estados Unidos a partir do Pós-Guerra em 1945, e a superação da autonomia da arte pela aproximação cada vez maior entre cultura e dinheiro nos anos de 1970 e de 1980: “‘Um artista pode ser ambos, diplomata e revolucionário’, disse o risonho e bronzeado Robert Rauschenberg, solicitando dinheiro à classe média alta para uma causa meritória’. Peter Bürger diria que o moço é impermeável ao processo de re-semantização da arte, iniciada pela pós-vanguarda uma vez exaurido o ciclo do alto modernismo.” (ARANTES, 2004, p. 204). O que Arantes explicita é justamente avaliação sobre a perspectiva da esquerda cultural norte-americana

que culminava na produção dos minimalistas e pós-minimalistas e mantinha a subsistência da entronização da noção de vanguarda cunhada por Greenberg. Noção de vanguarda que, em sua origem, estabeleceu o eixo da autonomia dentro de uma perspectiva conveniente tanto para a irresponsabilidade social como para a tentativa de manutenção da esfera autônoma da arte, que todavia não se contrapôs à difusão do gosto feita pela indústria cultural.

O principal exemplo de alternativa à tendência expressionista da arte moderna foi apresentado pelo militante e crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa. Após breve estada na França, Pedrosa viajou para os Estados Unidos e passou a residir em Nova York no final de 1938. Ali, ele travou contato com militantes trotskistas norte-americanos e com muitos artistas, literatos e críticos de arte que se aproximaram do trotskismo, entre os quais Alexander Calder, Clement Greenberg e Meyer Schapiro. Quando voltou ao Brasil em 1945, Pedrosa decidiu batalhar a favor tanto de suas convicções artísticas como políticas. Ao contrário de seu confrade norte-americano Greenberg, Pedrosa apostava na arte de Calder e nos desdobramentos artísticos construtivos para prosseguimento da tendência de mesmo nome da arte moderna.

A fundação da Bienal de São Paulo coincidiu com a iniciativa de Pedrosa em promover a arte de tendência construtiva no Brasil dos anos de 1950. Difundida na época, a famosa afirmação de Mário Pedrosa de que “o Brasil está condenado ao moderno” (PEDROSA, 1981, p. 321) – como lugar privilegiado de experimentação política e social –, esta se explicava pela conformação das relações estabelecidas entre o local e o global desde o período da Colônia até os dias de hoje.

Segundo Pedrosa, a substituição de modelos estabelecidos na periferia do capitalismo se fazia segundo a lógica da tentativa de atualização pela importação. Essa importação acentuava a tensão de duas pré-condições de inserção do Brasil nas novas relações internacionais: arcaísmo e modernização. A tônica desse processo era irremediavelmente o desenvolvimento desigual, ou “desenvolvimento desigual e combinado” na acepção de Trotski (Cf. TROTSKI, 1977), e as atualizações promovidas no conjunto das atividades sociais ofereciam possibilidade de emancipação definitiva no curso das mudanças internacionais. Entretanto, como toda atualização, sua inserção poderia ou não superar as condições preexistentes e mais ainda reverter o processo de dependência local.

Pedrosa assinalava que o advento da Bienal de São Paulo promoveu não só a formação do gosto pelo moderno, mas também propiciou um debate sobre provincianismo local e sobre renitência da arte internacional, produzindo rupturas locais que não foram definitivas e demarcando muita vez continuidades na reafirmação da ordem internacional. Ainda que a mostra brasileira fosse símbolo de modernização, ela passou a ser de fato parte da modernização contraditória que não superou as condições sociais preexistentes; modernização que estabeleceu tanto a manutenção das relações de dominação como o predomínio e a acentuação das desigualdades.

A Bienal de São Paulo que fora, em seu surgimento, responsável pela desprovincianização das artes no Brasil, tornou-se aos poucos o contato frenético não menos com as modas internacionais que com as alianças espúrias para

promoção de artistas e o lócus da atuação de gangsteres das artes. O sistema das artes fechou-se na lógica do mercado. Como dizia Pedrosa, “a mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto” (PEDROSA, 1975, p. 257).

Mário Pedrosa acompanhou de perto essas mudanças internacionais e, por isso, ele foi capaz de antecipar o surgimento da crítica de arte gangsterizada, o crítico-marchand. O trabalho de Anne Cauquelin anuncia as redes de comunicação como meio de difusão do valor da arte, do valor artístico; mas não é só isso, a rede de comunicação rearticula a produção artística segundo seus parâmetros comunicativos: rede, bloqueio, redundância e saturação, nominação (CAUQUELIN, 2005, p. 88). O modelo de crítica de arte desse novo momento é Leo Castelli, *promoter* de Andy Warhol. Crítico de arte que atua seguindo a lógica dos meios de comunicação, Castelli associa seu nome como marca ao sucesso dos artistas, torna-se indissociável do sucesso deles; cedo ele percebeu a novidade da época: nada escapa da rede de comunicação e ela atua como construtora de realidade.

A rede transforma-se no imperativo categórico das decisões sempre vinculadas aos ditames do mercado. Nesse sentido, Ignacio Ramonet errou – e seus últimos escritos tem apontado isso – ao considerar a internet apenas como um meio de comunicação, que dependeria do uso que se faz ou não dele para considerá-lo como democratizante de informação ou como veículo indispensável para reafirmação constante das operações mercadológicas; o meio já implica condicionamentos essenciais da percepção e da consciência humanas. (Cf. RAMONET, 1998).

O meio-internet funciona como um meio ideológico da sociedade contemporânea, e a arte tem agora seus limites determinados pela substituição da cor *cinemascope* do desenho animado do camundongo Mickey, que formou o padrão de percepção de cor de muitas gerações, pela cor-luz do *Windows* e cia. e das interfaces do *personal computer*.

Confiante na abertura de tendências históricas que poderiam levar tanto à solução a contento da modernização brasileira como ao colapso do projeto moderno, Mário Pedrosa identificou as contradições inerentes à implementação inicial da construção de Brasília, como auge da modernização brasileira: “Fatalmente isolado do povo brasileiro, o seu governo desconhecerá, não participará senão de fora do drama de seu crescimento. (...) Brasília seria uma espécie de casamata impermeável dos ruídos externos, aos choques de opinião”(PEDROSA, 1981, p. 306). Várias vezes se cogitou nas célebres palavras de Pedrosa a avaliação prenunciadora do Golpe Militar; tanto Otília Arantes como Sônia Salzstein reafirmaram a acuidade de análise de Pedrosa, a partir dos anos da década de 1960, como identificadora do desenlace da iniciativa moderna brasileira capitaneada pela arquitetura, cujo principal denominador foi a modernização conservadora dos anos seguintes no Brasil<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Mário Pedrosa e o Brasil. José Castilho Marques Neto Org. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 70. Cf. também ARANTES, O. B. F. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Scritta Editorial, 1991, p. 92 e seguintes.

No exílio, em Paris, Pedrosa reavaliou o significado da arte para a sociedade na década de 1970. Suas conclusões aproximam-se da análise feita recentemente por Chin-Tao Wu, no livro *Privatização da cultura*<sup>2</sup>. Reavaliação dos objetos da cultura, Pedrosa dizia, em 1975, que a classificação dos níveis culturais serviria como designação de privilégio e de distinção social na sociedade de classes em que a cultura preserva o *status quo*: “Os objetos produzidos pela arte erudita transformaram-se em capital (e isso em seu pleno sentido especulativo, pois são uma espécie de ações com as quais se joga nas Bolsas) e sua posse contribui para a acumulação de riquezas que sustenta o poder da burguesia na sociedade de classes. O mercado de arte é um dos que mais claramente expressam o que significa, na sociedade individualista, o fenômeno da acumulação de capital e o sistema de símbolos de prestígio em que se afirma a luta pelo status nesta sociedade”(PEDROSA, 1995, p. 322).

Desde a arte moderna até as manifestações recentes da arte dita pós-moderna têm-se a promoção da arte como chave fundamental de construção ideológica do individualismo e como termo último de fruição das benesses simbólicas oferecidas pela sociedade capitalista. A arte abstrata, a *pop art*, a *minimal art*, a *body art*, a *conceptual art*, etc. são, como dizia Pedrosa, “todas produtos de consumo conspícuo, ainda que nem mesmo a burguesia entenda verdadeiramente todos esses novos ismos, mas os aceita na medida em que vendem. Nesse sentido, a arte (...) é uma forma de mistificação cultural. Sobretudo, na medida em que reproduz e projeta essa mistificação como os bens supremos que os grandes monopólios das multi, ou melhor, transnacionais levam para todo o mundo, principalmente para os países da periferia, como os emblemas, os símbolos da civilização cosmopolita do *global shopping center* a que os sumo-sacerdotes das gigantescas empresas monopolistas querem reduzir o planeta”(PEDROSA, 1995, p. 326).

Inspirado pelas considerações antecipatórias de Pedrosa sobre a situação atual, Paulo Herkenhoff, em seu ensaio “Pum e cuspe no museu”,<sup>3</sup> questiona hoje o campo estético ampliado e ligado inexoravelmente ao mercado. Seu ensaio tenta encontrar aquele espaço e aquele instante de tempo muita vez despercebidos no confronto entre público e obra, que caracteriza o que chamamos de experiência estética.

Herkenhoff identifica a arte com os pequenos gestos, com as pequenas coisas que se colocam entre a consciência do público e o espaço onde a obra de arte se encontra. Como mensurar o valor estético de uma obra de arte? As experiências estéticas propostas por Hélio Oiticica e Lygia Clark nos anos sessenta parecem apontar para uma solução de resistência contra a aniquilação da arte na era do deus-mercado, pois a experiência aberta por um Parangolé não se identifica com sua propriedade e comércio. Medida urgente contra aquilo que Pedrosa tinha constatado: “as leis do mercado capitalista não perdoam”. De certa forma, Herkenhoff assinala os interstícios da dimensão estética proporcionada pela arte como grande barreira contra a simples mercantilização das coisas presentes no

2 WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura*. São Paulo: Boitempo & SESC-SP, 2006.

3 Já! *Emergências Contemporâneas*. Orlando Maneschy e Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima Orgs. Belém: EDUFPA/Mirante – Território Móvel, 2008, p. 203.

mundo. O que há de novo nisso? Trata-se do velho jogo da arte relacional? Vivemos um impasse contemporâneo de falta de alternativa que possibilitem vislumbrar a transformação efetiva do que está aí.

### **Bibliografia**

ARANTES, O. B. F. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARANTES, Paulo Eduardo. Zero à esquerda. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GUILBAUT, S. How New York stole the idea of the modern art – abstract expressionism, freedom, and the cold war. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

Mário Pedrosa e o Brasil. José Castilho Marques Neto Org. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

PEDROSA, M. Dos murais de Washington aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, M. Política das artes. São Paulo: EDUSP, 1995.

RAMONET, Ignacio. *Geopolítica do Caos*. Col. *Zero à Esquerda*. Petrópolis: Vozes, 1998.

SEATON, E. G. Federal prints and democratic culture: the graphic arts division of the Works Progress Administration Federal Art Project, 1935-1943. Tese de Doutorado. Northwestern University, Illinois, 2000.

TROTSKI, L. A revolução permanente. Lisboa: Antídoto, 1977.

WU, Chin-Tao. Privatização da cultura. São Paulo: Boitempo & SESC-SP, 2006.