



Naum Simão de Santana

## CRÍTICA, TECIDO DE CONTRAPONTO

O objetivo do presente ensaio é contrapor dois importantes críticos de arte brasileiros, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito, a fim de analisar a transformação das estratégias epistemológicas da crítica que se fez no Brasil paralelamente às mudanças poéticas e conceituais da arte no século XX. Entre a desnaturalização da arte apontada por Pedrosa e a desnaturalização do olho proposta por Brito, visamos dimensionar o esforço teórico dos autores através da análise dos seus instrumentos críticos de cognição e juízo e, conseqüentemente, lançar diferentes vértices para a discussão da arte desse período.

*“Outrora o historiador da arte tendia a absorver o crítico:  
hoje, ao contrário, a tendência é para  
o crítico absorver o historiador.”*

Mário Pedrosa<sup>1</sup>

1. PEDROSA, Mário.  
*Em ordem do dia – a  
terminologia da crítica.*  
Jornal do Brasil. Rio de  
Janeiro, 11/07/1957, s/p.

As questões que acompanham a crítica de arte oferecem-nos um campo tão complexo quanto o da própria arte, no horizonte da espessura de sua própria atividade e nas linhas vincadas que estabelecem com ela, ou seja, o horizonte das tensões que ela estabelece e incentiva.

A intenção modernizante dos projetos críticos do século XX foi pontuada pelo intuito de atualizar discussões, promovendo debates sobre problemas remanescentes da produção artística e sobre seu impacto mais amplo para a arte e sua história, para a vida e a sociedade. Assim, analisar dois projetos críticos é sempre um exercício de contraponto, pois o sentido formador que reside em cada esforço não pode ser tido por uma linha de acomodação recíproca, mas sim um exercício de relações diversas e alteradas entre um e outro.

A crítica como inflexão especulativa não se concentra primordialmente em alguma característica lingüística, mas primeiramente pode ser observada como uma espécie de dobra da atitude reflexiva, seja ela literária ou plástica. Nessa medida, a arte moderna pode ser considerada como reflexão e prática crítica frente à própria história da arte. Desse modo, colocamos a seguinte questão: como a crítica de arte pensou a crítica que a arte fez de si mesma, ou seja, o processo de modernização da arte?

A partir da frase de Pedrosa, citada na epígrafe, podemos dizer que a crítica de arte assumiu posição fundamental frente ao panorama da modernidade estética brasileira. Caso ela soe errônea no panorama internacional, colocando a prática da crítica à frente da História da Arte no século XX, com certeza não o será no contexto brasileiro. Se a crítica é uma particularidade moderna, é ainda mais no Brasil, pois, na ausência de uma tradição artística e

de uma história da arte plenamente constituídas, a crítica de arte adentra nesse vácuo teórico e opera, juntamente com os artistas modernos e contemporâneos, na construção de pesquisas que viriam aos poucos a suprimir nossa carência com estratégias muito particulares. Pretendemos analisar aqui o problema da arte do século XX através do discurso de dois críticos brasileiros, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito, que, como homens públicos, atuaram incessantemente na discussão e no incentivo à atualização da reflexão sobre a arte no Brasil.

Desejamos tentar expor os problemas que os autores citados encontraram na reflexão sobre a arte moderna e contemporânea e alinhavar suas especificidades para uma história das práticas críticas brasileiras do século XX. Sendo assim, o sentido do contraponto é opor nota contra nota a fim de criar polifonia: uma teia de discussões mais complexas e densas que nos permitiria rastrear a discussão em torno da arte moderna e contemporânea no Brasil.

### Mário Pedrosa: a desnaturalização da arte

Mário Pedrosa atuou firmemente, através de sua crítica, na sedimentação dos debates em torno dos problemas advindos da modernidade artística e da formação da arte moderna brasileira. Nessa intenção, sustentaram-se o seu projeto crítico e seu objetivo formador. Sua plataforma teórica construiu-se através do materialismo dialético, portanto, ao acompanhar o desenvolvimento de sua prática crítica, notam-se as nuances adquiridas no encontro com as obras e os problemas específicos. Devemos acentuar que na conferência sobre Kaethe Kollwitz esse materialismo é mais ortodoxo, e nos textos que se sucedem a partir dos anos 1940 ele vai ganhando em plasticidade.

Através dessa metodologia analítica, Pedrosa acrescenta à crítica de arte brasileira um vocabulário mais específico. A sua preocupação com a questão dos modos de produção, característica de uma interpretação marxista que atribui atenção aos detalhes de sua transformação, é correlacionada com as transformações dos modos de tratamento do material na arte moderna. E esse fator não se dá apenas após o contato com Calder e a arte abstrata, que, por sua vez, suscitam uma análise imersiva muito maior, mas já se encontra na conferência sobre Kaethe Kollwitz, de 1933, e no ensaio sobre Portinari, de 1934<sup>2</sup>. Adotando a complexidade material que forma as manifestações da arte moderna, Pedrosa traça análises pormenorizadas da “matéria plástica”, ao mesmo tempo em que pensa as instâncias de produção e assimilação desta, ou seja, a “matéria social”. Desse modo, o pensamento brasileiro sobre arte ganha uma grande contribuição com o rigor de sua análise.

Podemos dizer que entre “As tendências da arte social e Kaethe Kollwitz”, de 1933, e a tese *Da natureza afetiva da obra de arte*, de 1949, há uma certa continuidade de sua intenção formadora, apesar dos acidentes que vai adquirindo a tonalidade de sua crítica. O que se transforma é justamente o tom normativo e o que permanece é o anseio por pensar as possibilidades de uma nova “arte sintética” na sociedade moderna.

Ao travarmos contato com a produção de Mário Pedrosa notamos que o corpo discursivo de sua crítica constrói-se por questões correlacionadas. Há uma íntima ligação entre as categorias produtivas utilizadas para explicar a arte moderna na década de 1930 e as questões formais utilizadas para analisar a arte não-figurativa a partir da década de 40. Desse modo, uma constatação prévia que podemos fazer é a de que a crítica de arte de Pedrosa possui a necessidade de tornar claro o processo – social e formal – de formação da arte moderna a fim de desatar, no panorama brasileiro, certos nós que até dado momento impediam a liberação de uma linguagem artística e de um saber estético. Assim, justificam-se inicialmente a lógica temática e o sentido de nossa análise.

As questões do sistema produtivo, implantadas pela dinâmica da capitalização da economia no discurso de Pedrosa, encontram-se como um fator fundamental para se entender uma série de questões acerca do desenvolvimento da arte moderna, como os seus instrumentos, sua expressividade, sua particularidade lingüística etc. É claro que em 1933 o seu marxismo ortodoxo trazia esse imperativo, mas, no decorrer de suas reflexões nos anos 40 e 50, esse problema não passa a ter menos importância, porém perde certas simplificações que a implantação direta dessa teoria implicava.

Pedrosa observa, e esta é uma constante em sua reflexão, o início das manifestações socioculturais modernas com a alteração dos modos de produção e a ascensão da burguesia do pré-Renascimento. Nesse esforço de historicização do moderno, ressalta que a convergência de esferas, a síntese entre arte e sociedade a partir do poder do indivíduo sobre sua produção, é quebrada com o advento das primeiras manifestações da economia capitalista e atinge sua fase decisiva com a revolução industrial. Devido às novas conjunturas dos modos de produção, alicerçadas pelo espírito empreendedor dos capitalistas e cristalizadas na ideologia liberal, ocorre a dissociação entre o produtor e o produto, e o trabalhador passa a não mais ser detentor do último, pois a técnica foi reformada a fim de despersonalizar o trabalho. O “aparelho mecânico”, então, distancia ambas as esferas, afastando o indivíduo da construção e instrumentalização de sua própria mecânica para exercer, depois, o papel de “manivela de um maquinismo que ele mesmo criou”<sup>3</sup>.

O crítico acentua, então, o impacto da técnica sobre a forma. A forma é entendida como resultante da manipulação da matéria através da técnica. Desse modo, na sociedade “sintética”<sup>4</sup>, o homem determina a forma, enquanto que, na sociedade capitalista, que possui a máquina como mediadora entre o homem e a natureza, não. Diz ele: “No mais alto grau de evolução, a forma é inteiramente determinada pelo princípio mecânico, tornando-se totalmente independente do antigo aspecto originário e tradicional de um instrumento primitivo que se transformou em máquina”<sup>5</sup>. A função social da arte como determinante de um conjunto de símbolos sociais dá lugar ao “culto impessoal da forma”, e a percepção geral, segundo ele, passa a ser planejada por um

2. PEDROSA, M. *Impressões de Portinari*. In: *Arte Necessidade Vital*. Rio de Janeiro: CEB, 1949.

3. PEDROSA, Mário. *As tendências sociais da arte e Kaethe Kollwitz*. In: *Op. cit.*, 1949, p. 11.

4. Pedrosa entende como sociedade sintética aquela na qual a arte e a produtividade social não são dissociadas, ou seja, não há diferença entre arte e trabalho. Esse modo de organização se finda com a Idade Média e com o início da divisão do trabalho e, em parte, com as novas resoluções do espírito humanista, que atribuem à arte novos adjetivos.

5. *Idem*, p. 14. corte pragmático<sup>6</sup>. Ao passo que o princípio mecânico começa a agregar a paternidade das formas no nível social, a arte, no seu processo de autonomização, afasta-se de uma incursão maior sobre a sociedade e alcança o seu próprio meio dentro de uma contemplação especializada.

6. *Idem*, p. 15. Nesse “culto impessoal”, segundo ele, as formas geométricas passam a existir sem um sentido intuitivo e criativo, como ocorria entre os primitivos, e sim como padronização, “estilização forçada imposta pelas condições materiais do trabalho”<sup>7</sup>. E aqui já temos uma teorização que leva ao antinaturalismo do estágio mais avançado da modernidade:

7. *Idem*, p. 12. Já foi constatado que muitas vezes é a necessidade mecânica que cria a ilusão de uma imitação dos objetos reais; uma certa disposição do trançar de juncos podia sugerir a idéia de escamas ou a forma de peixe; um pedaço de concha usado pelos australianos para as suas gravações podia explicar perfeitamente que a figura gerada não fosse feita em traços puramente realistas.<sup>8</sup>

8. *Idem*, *ibidem*.

Pedrosa conduz sua reflexão para demonstrar que o maquinismo, na sua ênfase por precisão, gera, ao mesmo tempo, a ânsia por um naturalismo artístico, um mimetismo, e a produção de formas geométricas sem significado. Desse modo, o processo da arte moderna é o de desnaturalizar o objetivo artístico e, também, produzir formas geométricas, ou melhor, não-figurativas, com significado fecundo dentro da intuição do artista e para a coletividade. É, por sua vez, uma intenção crítica.

O individualismo, inaugurado no Renascimento pelo antropocentrismo, e sua transcrição econômica mais precisa, o capitalismo, irrompem na dissociação entre homem e natureza. A arte perde a totalidade, pois também se especializa e se isola, lançando seus passos para a autonomia, infringindo o caráter sintético das sociedades anteriores. A partir desse fato, e sem relegar as conquistas que a autonomia da arte trouxera, Pedrosa propõe uma “nova síntese”, pois a integração ocorrida antes entre natureza e sociedade, num sistema pré-mecânico, não pode mais ser retomada na sua totalidade. É necessário repensar o resgate do indivíduo perante sua alienação econômica e sensível no seio da sociedade moderna, já configurada pela industrialização. Diz ele:

Com o advento da burguesia como classe dominante, a concepção científica da natureza foi então construída. Falta agora uma nova concepção geral do mundo, em que tanto a sociedade como a natureza se integrem cientificamente e harmoniosamente.<sup>9</sup>

9. *Idem*, p. 18.

Não há no pensamento político de Pedrosa, este entendido também dentro das artes, a urgência de resgatar um passado, mas, sim, de construir um presente-futuro. Sem negar a ciência e o seu grande desenvolvimento, resultado dos aspectos individualistas do humanismo renascentista, deve-se repará-los, no que diz respeito a um maior funcionalismo coletivo, dando-lhes nova função social, a ponto de reintegrar os fragmentos, os átomos isolados do mesmo organismo. Continua Pedrosa: “A síntese integral e científica entre os

dois conceitos, que até agora não se amoldam dentro do cérebro do homem moderno, será uma etapa decisiva no desenvolvimento histórico e cultural da humanidade”<sup>10</sup>.

Natureza e sociedade, os dois conceitos a que se refere, precisam ser reatadas dentro do panorama científico que configura a civilização moderna, e não sob algum anseio utópico pré-mecânico. Para Pedrosa, a arte toma uma importante função nesse processo, porém sem atribuir ingenuamente a ela toda a importância de uma ampla transformação existencial. Os artistas modernos, para ele, intuíram que não poderiam voltar atrás no processo histórico e que essa “nova síntese” deveria ser a compreensão dos novos sistemas “técnico-filosóficos”, na tentativa de fazê-la novamente um integrador entre as ordens separadas, homem e natureza. Essa síntese, portanto, é revolucionária em sua chave interpretativa, pois caminha na contramão do capital e das forças econômicas especulativas. O processo crítico da arte, como tentativa de problematizar a percepção, mostra sob vários aspectos essa força de resistência: a arte, ao problematizar a sensibilidade, traria para o indivíduo um outro contato entre as esferas separadas, repensando o valor da mais-valia a partir de uma sensibilidade social modificada.

Pedrosa coloca, nessa primeira fase de sua crítica, um problema para a arte moderna. Aponta que os melhores artistas até resolveram a questão da técnica, mas continuaram “suprimindo o homem social do seu universo”, devido ao “individualismo egocentrista” que os afasta de uma transformação mais espessa da realidade<sup>11</sup>. Para isso, ele vê uma solução em Kaethe Kollwitz, devido à sua adesão à arte moderna, à sua consciência de classes e à firme decisão por mudanças tão coletivas quanto individuais: “o destino da arte de Kaethe Kollwitz não está, pois, na própria arte. Está socializada no proletariado. É uma arte partidária e tendenciosa”. Porém, essa concepção irá sofrer alterações a partir dos anos 1940.<sup>12</sup>

Já na segunda fase de sua crítica, a da adesão à arte não-figurativa, iniciada no texto “Tensão e coesão na obra de Calder”, escrito em 1946, em Nova Iorque, Pedrosa aprofunda o exercício de compreensão da arte moderna pelo problema do realismo. Diz ele:

Em oposição ao realismo visual que se prolongou ininterruptamente desde a Renascença, os novos escultores descobriram uma espécie diferente de realismo, um realismo que já se chamou de ‘mental’, e é o dos povos primitivos, ou se revela na arte romanesca, por exemplo. Eles, como os selvagens, passaram a ver com o espírito de preferência a ver com os olhos.<sup>13</sup>

O problema do realismo na arte foi crucial para Pedrosa, ao tentar compreender e construir o seu modo interpretativo da arte moderna nessa segunda fase. Diferenciando arte e realismo, pois ele irá colocar a arte moderna sob o foco de uma nova interpretação da visualidade, não mimética (alébrica) e mais gestáltica (concentrada nos problemas intrínsecos à

10. *Idem*, p. 19.

11. *Idem*, p. 23. Devemos apontar o problema de difícil solução que consiste na conjugação entre o avanço da atividade experimental da arte e sua compreensão pública. Esta é uma questão típica da crítica de arte modernista, que tentará criar estratégias diferentes de organização cognoscível e social na intenção de dissolver a cisão entre arte de vanguarda e público.

12. *Idem*, p. 25.

13. PEDROSA, M. Tensão e coesão na obra de Calder. In: *Op. cit.*, 1949, p. 109.

percepção), o crítico trabalhou com a noção de processo sob a perspectiva da derrocada do naturalismo como caminho necessário para a ascensão de uma expressão estética tipicamente moderna:

A curva histórica, desde então (arte bizantina) até hoje, foi no sentido de uma libertação crescente do desenho, que ganha em ritmos livres, em flexibilidade, o que perde em fixidez formalística. E são esses elementos que vão contribuindo cada vez mais decisivamente para a expressão plástica moderna.<sup>14</sup>

14. *Idem*, p. 110.

Essa curva histórica inicia-se com o fim da arte medieval e ganha o seu pleno vigor no final do século XIX, quando o desenho passa a assemelhar-se mais aos primitivos e chineses do que aos clássicos. Pedrosa escreve, já na conferência sobre Kaethe Kollwitz, a respeito das formas geométricas detentoras de significado social e sobre a “estética assimétrica” dos chineses para justificar algumas proposições formais da arte moderna, que se contrapunham aos aspectos miméticos da formação plástica ocidental. Em 1946, no texto “Dos primitivos à primeira renascença italiana”, o crítico procura detalhar melhor essa reação antinaturalista dos modernos:

É a grande Renascença que vai começar. Seu orgulhoso realismo vai empolgar os séculos vindouros, com prejuízo do entendimento da arte pelo leigo. Entre esta e aquele, com efeito, se introduz esse realismo que com o tempo se esteriliza. O acadêmico se apodera da arte, que morre assim por vários séculos, até a revolução estética moderna em que os artistas, desesperados, preferem o risco de ficar incompreendidos, num hermetismo desolador, sem esperança de comunicabilidade com os homens, a prosseguir pintando mulheres nuas, madonas convencionais, cavalheiros de fraque, numa sujeição à realidade que por mais completa que seja jamais igualará a exatidão matemática da objetiva.<sup>15</sup>

15 PEDROSA, M.  
*Dos primitivos à primeira renascença italiana. In: Op. cit., 1949, p. 189-190.*

A reação ao naturalismo por parte dos artistas modernos mostra-se uma etapa necessária para o processo de transformação artística, porém compreende riscos. O realismo renascentista por si mesmo já trazia uma incompreensão pública, pois retirara da arte algumas funções simbólicas às quais os indivíduos já estavam culturalmente habituados, como, por exemplo, a sensualização de nazarenos e madonas que antes eram vistos através de um ascetismo evocativo de transcendência. Pedrosa observa que esse realismo torna-se academismo, ou seja, fórmula inflexível, quando institucionalizado, e mostra-se necessária uma nova proposta que retome a compreensão pública e, ao mesmo tempo, flexibilize a pesquisa estética. Essa nova proposta foi a da arte moderna. O primeiro objetivo, podemos dizer sem receio, não foi alcançado, mas o segundo, sim. A funcionalidade do trabalho moderno traz logo de início uma negatividade, pois não carrega a garantia de ampla comunicabilidade devido à complexidade de suas resoluções, que, por sua vez, é necessária ante a estagnação da linguagem plástica. O que Pedrosa irá fazer em outras ocasiões, exercendo o seu projeto crítico, é esclarecer esse processo ao

espectador e visualizar novas possibilidades de reatar essa relação da arte com uma instância pública maior. O primeiro objetivo que não foi resolvido pelo artista é, nesse momento, assumido pelo crítico, ao pretender traçar, entre as linhas do seu discurso, uma linha orgânica entre arte e espectador.

Em “Crônica das artes plásticas”, de 1949, ressalta que “os artistas modernos são homens que pela primeira vez têm consciência de que a arte é um mundo em si”<sup>16</sup>. A arte moderna é um desenvolvimento cultural que se estabeleceu pela autonomização da linguagem plástica frente a correlações exteriores, ou seja, problemas extrínsecos a si mesma. Colocar essa autonomia como sua principal característica é estabelecer novamente outro problema dentro de sua crítica, pois a comunicabilidade social torna-se, então, mais escassa e seria necessário criar estratégias para aproximar o grande público desses objetos que não têm função referencial, objetiva de certo modo.

Para justificar, entre tantas razões, a derrocada do naturalismo, Pedrosa, em 1957, modifica a sua estratégia de análise e passa a discutir a impossibilidade de um realismo em arte, ou seja, o completo equívoco dessa concepção, e não apenas a perda de sua validade histórica na arte do século XX. Em “Equívocos do realismo em arte”, publicado no *Jornal do Brasil* em 03/05/1957, ele se orienta por uma discussão quase etimológica para fundamentar as suas proposições frente a uma autonomia da arte. Diz ele:

O realismo em arte é uma expressão de rotina e não uma realidade. Mesmo os mestres da visão sensorial imediata, subordinada à observação do objeto, fundada na perspectiva linear, no *scorzo*, no *chiaro-escuro*, não foram mais realistas que os da contemplação direta-ideativa.<sup>17</sup>

O seu exercício crítico aqui faz uma manobra estratégica e retira o chão conceitual que poderia justificar um realismo. Ou seja, o realismo não existe a não ser como uma generalização corriqueira, sem fundamento estético real, pois seria uma impossibilidade para o olho e a vida afetiva humana cristalizar perfeitamente tal façanha. É como se fôssemos naturalmente impossibilitados, por muitas razões, biológicas e psicológicas, por exemplo, de retratar a suposta realidade sem tendências particulares. E aqui nos devemos perguntar: o que o faz operar esse salto epistemológico entre a análise historicista da derrocada do realismo e a posição filosófica que afirma a vacuidade desse termo? Por um lado podemos dizer que se processa uma maturação discursiva que aborda a questão por ângulos mais sutis, e uma das causas dessa maturação seria o aprofundamento nas questões da psicologia e fenomenologia da forma. A postura historicista dos primeiros textos acerca da arte não-figurativa torna-se, até aqui, um entreato entre as décadas de 1930 e 50.

Em “Realismo não é realidade”, publicado no *Jornal do Brasil* em 11/05/1957, Pedrosa observa a impossibilidade da arte, no caso a pintura, produzir uma cópia da realidade, mesmo nos seus extratos mais naturalistas, o que seria possível apenas numa apreensão mecânica, como a do cinema e da fotografia:

16. PEDROSA, M.  
*Crônica das artes plásticas. In: Op. cit., 1949, p. 212.*

17. PEDROSA, M.  
*Equívocos do realismo em arte. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 03/05/1957, s/p.*

A máquina não trai a realidade: o que pode é, ao contrário, acrescentar à realidade. O homem, porém, trai, trai todos os dias, por constituição orgânica, por vocação, por necessidade. [...] A máquina não idealiza, mas a arte, mesmo a mais 'realista', é o maior instrumento de idealização da realidade.<sup>18</sup>

18. PEDROSA, M. *Realismo não é realidade*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 11/05/1957, s/p.

Chegamos ao cerne do problema. A arte é um produto de “idealização”, o que impossibilitaria uma apreensão no sentido mimético. A expressão estética distorce naturalmente a realidade para se diferenciar dela, para se construir enquanto objeto autônomo. E, nesse sentido, a autonomia da arte moderna é talvez o lado avesso da arte de todos os tempos históricos, pois, no seu processo crítico de superação do naturalismo, ela torna explícitos os procedimentos de individuação, que não eram expostos enquanto a arte fosse vista a partir de uma funcionalidade mimética<sup>19</sup>. Em “Pintura e Ideologia”, publicado no Jornal do Brasil em 28/12/1960, ele diz:

19. “Idealização”, aqui, não se contradiz com a percepção gestáltica na leitura de Pedrosa, pois ele mesmo ressaltara que a arte corrige a percepção.

A depuração dos valores estéticos chegou, nesse meio de século que atingimos, depois de outro meio de século de decantação, ao seu ponto de saturação. Todo o processo evolutivo da arte moderna se fez nesse sentido de depuração progressiva até a abstração total ou a concreticidade não-representativa de grande parte da arte pictórica de nossos dias.<sup>20</sup>

20. PEDROSA, M. *Pintura e Ideologia*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28/12/1960, s/p.

O que Pedrosa nomeia de “concreticidade não-representativa” é o resultado final desse processo crítico que vislumbra uma compreensão de forma auto-representativa. O concreto não é mais a virtualidade da perspectiva tridimensional, a tatilidade ilusória, mas, devido à função mimética da arte, a materialidade dos elementos que compreendem a modalidade artística. Ou seja, novamente acentuamos que sua estratégia para atribuir identidade e função para a arte moderna consiste em analisar criticamente a história da arte e apontar, na arte moderna, um fenômeno quase didático da concretude da prática artística. A realidade, vista a partir da obra, torna-se uma ilusão e o que era supostamente imponderável para o senso comum da apreciação, a abstração, adquire uma realidade empírica. Em “Arte moderna, fenômeno internacional”, publicado no *Jornal do Brasil* em 13/02/1960, Pedrosa, de certo modo, conclui a nossa discussão:

Como se pode definir o momento estético da aparição da arte moderna? De um modo geral pela dissolução do naturalismo. A arte moderna nasceu numa reação antinaturalista. Cézanne, Seurat, Gauguin, Douanier Rousseau destruíram, primeiramente, todos os cânones da estética naturalista. Os artistas tiram, enfim, os olhos de sobre a natureza, e tentam criar uma obra que seja exclusivamente uma relação direta e nova entre os materiais em que trabalham e as exigências espirituais do próprio ego. A obra de arte toma, assim, uma autonomia que nunca teve, comparada às suas funções sociais anteriores. Nasce a perspectiva frontal, verticalizante, que dá de saída às obras gauguinescas e às que lhe seguiram um imediato parentesco com a maneira dos primitivos.<sup>21</sup>

21. PEDROSA, M. *Arte moderna, fenômeno internacional*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13/02/1960, s/p.

Pedrosa vê a questão da dissolução do naturalismo como a face estética do problema e o contato com os primitivos como o seu lado histórico. Essa questão dos primitivos, que Pedrosa reitera constantemente como um dos

elementos cruciais da arte moderna, será de grande importância para sustentar sua crítica ao naturalismo, pois oferece, na manifestação estética, dados importantes para ele justificar a nova arte no panorama brasileiro. Desse modo, podemos fechar uma leitura analítica entre as questões da forma social da década de 1930 e a autonomia da forma artística da década de 1950 reiterando que a crítica de arte de Mário Pedrosa compreende uma gama de diversas e correlatas leituras do panorama cultural, objetivando trazer ao público brasileiro uma dinâmica reflexiva para compreender a arte moderna. Pedrosa objetiva uma nova integridade.

### Ronaldo Brito: a desnaturalização do olho

Mário Pedrosa faz uma grande operação genealógica para fundamentar a dinâmica da desnaturalização da arte como a lógica condutora da arte moderna. Já Ronaldo Brito, para construir um sentido para a arte contemporânea, parte da inadequação dos trabalhos de vanguarda perante o conceito, a sensação e a organização tradicionais do sistema de arte para apontar o processo de desnaturalização do olho, do qual tais trabalhos foram agentes.

Mário Pedrosa coloca a intenção crítica da arte moderna a partir de um processo de problematização da representação que culmina, em última instância, na pintura não-figurativa como a dissolução da referência ao objeto exterior, conteúdo narrativo extrínseco, enfim, como a derrocada do conceito de naturalismo na arte. Brito compreende a atitude crítica da arte contemporânea a partir da deposição de um outro naturalismo, não o do objeto, mas o do próprio olho. Entre a desnaturalização da arte do primeiro e a desnaturalização do olho do segundo, ocorrem várias operações reflexivas que pretendemos analisar agora, ou seja, quais as premissas que Brito utilizou para compreender essa suposta cegueira que se põe na arte contemporânea.

A questão fundamental de Brito em sua crítica de arte foi, nos anos 1970, e ainda continua sendo – com as devidas flexões dadas pela mudança do contexto cultural – discutir a problemática do contemporâneo na arte internacional e, principalmente, como se deu a inserção dessa discussão no panorama artístico brasileiro: o contemporâneo enquanto idéia e fato. O seu problema é a especificidade estrutural da obra contemporânea, ou seja, como ela se define desse modo em relação às outras estratégias de construção pré-moderna e moderna. Como Pedrosa, seu exercício visa o esclarecimento, porém impõe uma prova rigorosa para os trabalhos a fim de mostrar, para além das aferições mais diretas e óbvias, que ser contemporâneo não é fazer arte cronologicamente e, sim, lançar problemas para a arte histórica e para as condições presentes.

Por outro lado, do mesmo modo que visa a qualificação da contemporaneidade no Brasil, objetiva, também, nos anos 1970, como fizera Pedrosa, a requalificação da idéia de política no âmbito das artes plásticas. Fugindo do partidarismo militante da esquerda ortodoxa, da diluição das funções específicas da arte, Brito lança novos pressupostos para o que seria uma ação política dentro da cultura.

Para compreendermos as questões que o levam à já referida desnaturalização do olho, não podemos escolher outra questão que não as mais primordiais. A análise de Ronaldo Brito do processo crítico de formação da arte contemporânea não se destaca dos problemas de sua produção e do seu consumo, pois, para ele, a arte contemporânea nasce mais como uma problematização desses fatores do que propriamente uma tentativa de estilo e forma. Se voltarmos a Pedrosa, notaremos que em 1960 ele já apontara que o processo de decantação formal moderno já havia se esgotado, e que, a partir daquele momento, a nova arte haveria de colocar outros problemas para a sua prática<sup>22</sup>. Pois bem, Brito avança por este caminho dos novos problemas que se instauram após o processo de constituição formal moderno.

Nos 70, quando inicia sua discussão sobre a arte contemporânea, Ronaldo Brito esforça-se por criar outras leituras para a relação entre política e arte. E nessa tentativa de especificar a atitude política da arte como a sua postura crítica, e não partidária, ele fundamenta o seu entendimento do modo e do significado da arte contemporânea.

No texto “O acontecimento artístico”, publicado no semanário *Opinião*, em 1974, ao discutir brevemente sobre o crítico americano Harold Rosenberg, Ronaldo Brito ressalta a concepção deste segundo a qual a obra, na sociedade contemporânea, não deve resultar na contemplação estética e sim em um “acontecimento”. A posição de Rosenberg transforma-se numa importante, se não fundamental, premissa para a construção teórica de Brito a respeito da arte contemporânea, reivindicando um estatuto próprio para a atualidade dessa manifestação. Afastar-se da contemplação e aproximar-se do acontecimento, da situação, abre as portas para a arte como manifestação política e racionalizante, visto que ela passa a ser entendida como intervenção ideológica e material em circuitos estagnados. Mesmo que a postura contemplativa tenha caído por terra já no século XIX, Brito recoloca o problema tendo em vista certos lapsos do desenvolvimento da arte moderna brasileira.

Porém, Rosenberg não vê nessa idéia de acontecimento algo político. Brito comenta a postura de Rosenberg contra a politização da arte e ressalta o seu entendimento equivocado do que seria essa politização, confundindo-a com partidarismo. Para o crítico brasileiro, politização é “a tomada de consciência por parte do artista do modo como o produto artístico é consumido em nossa sociedade, bem como a tomada de consciência de seu papel de agente cultural nessa sociedade”<sup>23</sup>. É de grande interesse observar atentamente como o sentido para o trabalho contemporâneo constrói-se juntamente com essa definição particular de política no discurso de Brito nos anos 1970. A aproximação entre essas duas esferas provém de sua leitura de Mário Pedrosa, que sempre se esforçou pela inflexão entre forma e política. Mas Brito não trata estritamente da forma, preferindo outras instâncias para discutir a arte contemporânea, nem de política revolucionária, com o medo talvez de recair no romantismo que ele também criticou, porém recorre à relação entre trabalho de produção e lógica de consumo. Ser político aqui, no seu discurso, é pensar essa relação a fim de refazer os circuitos culturais. Uma ação prática direta, mas teórica mediata.

Mas se a política de Brito não é a da esquerda tradicional, da militância revolucionária, onde está a sua origem? Podemos ressaltar o campo de debates já aberto por Ferreira Gullar em torno do neoconcretismo, mas também notamos que ela se apresenta numa leitura de Baudelaire, como fizera Pedrosa por outro viés. Falando sobre a politização dos novos artistas essa postura fica explícita, visto “o reconhecimento de que o mito do artista caiu irremediavelmente por terra e que, assim sendo, é hora de saber qual o seu lugar no mundo dos vivos”<sup>24</sup>. A queda do halo do poeta é a metáfora para a queda da contemplação como objetivo estético, de fruição prazerosa, lúdica, narrativa. O reconhecimento dessa nova situação abre novos modos de produção e racionalização da imagem, torna-se um ato político e crítico – assumidamente negativo.

A partir da morte da arte, sua morte enquanto contemplação, a politização é entendida como crítica do modelo tradicional de arte, ou melhor, de fruição, pois, mesmo na contemporaneidade, não cessam de surgir estratégias de leituras que remetem a essa postura tradicional, tanto quanto trabalhos que insistem numa posição decididamente arcaica quanto às novas estratégias. Veremos no que consistem essas novas estratégias.

A negação da constituição de um estilo mostra-se uma dessas atitudes que os artistas contemporâneos empreendem no fazer artístico. Pedrosa já falara em 1960 sobre o fracasso dos próprios artistas e teóricos da primeira metade do século XX na tentativa de erigir um estilo moderno, devido à inexistência de critérios de permanência oriundos da tradição artesanal. A “nova arte”, que ele viria também a chamar de “posmoderna”, não poderia partir dessa impossível premissa<sup>25</sup>. Do mesmo modo, quatorze anos depois, Brito virá a ressaltar essa questão como uma das estratégias do artista contemporâneo para acelerar a própria impermanência das dinâmicas artísticas. E mais, a negação do estilo seria não só um fator de concepção e organização estética, mas também de resistência à acomodação mercadológica da obra – tarefa esta que Pedrosa também já havia ressaltado como a do artista pós-moderno.

Ivan Serpa, para Brito, é um dos artistas brasileiros que abriram essa disposição crítica. Uma das manifestações da idéia de acontecimento artístico e do germe das novas estratégias contemporâneas, a falta de estilo, apresenta-se como a negação da unidade e uniformidade, como resistência à assimilação ideológica de um sistema tradicional. Diz ele:

Ele teria compreendido, como fizeram alguns artistas pop e os adeptos da arte conceitual, que a chamada individualidade criadora poderia muito bem ser um mito destinado a inibir a capacidade de investigação, assim mesmo como o mito do artista como um ser especial já fora desmascarado como uma tática da sociedade para mantê-lo afastado das decisões políticas.<sup>26</sup>

Continuando sua reflexão, a partir do entendimento da arte como acontecimento, Brito coloca lado a lado Duchamp e os artistas conceituais. Em “A arte colocada a nu pelos artistas, mesmo”, publicado no mesmo ano no *Opinião*, Brito constata um outro traço da contemporaneidade, através do

22. “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 do parâmetro do que chamamos de arte moderna. Chamei a isto de arte posmoderna para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas.” PEDROSA, Mário. *Crise do condicionamento artístico*. Correio da manhã. Rio de Janeiro, 31/07/1960, s/p.

23. BRITO, Ronaldo. *Acontecimento artístico*. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 31.

24. *Idem, ibidem*.

25. PEDROSA, M. *Op. cit.*, 31/07/1960.

26. BRITO. *Op. cit.*, p. 33.

caráter paradoxal do trabalho “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo”, de Marcel Duchamp. Para ele, o artista francês não é autor de obras, mas “de um programa artístico”<sup>27</sup>. A diferença entre fazer obras e programa artístico está na firme intenção projetual. Sua obra traz em si uma teorização muito ampla sobre a arte enquanto estatuto e constituição material, significação tópica, concentrada, e em direta relação com o plano ideológico que fundamenta a sociedade, que a absorve ou renega. Continuando, diz que este não se ocupou em fazer obras primas, mas sim em abrir “um novo espaço de investigação para a arte, colocando a nu o funcionamento de arte e sociedade”<sup>28</sup>.

Colocar a nu o funcionamento da arte, após sua concepção enquanto “acontecimento” e a quebra do sintagma estilístico, consiste no derradeiro lance para a constituição da arte contemporânea, explicando assim o caráter paradoxal de seus trabalhos. O paradoxo se dá quando o trabalho, ao ir na contramão da ansiedade pública, não exhibe a estampa pronta, com acabamento ou realização plena, efeito e causa em nítida comunhão, porém traz a inadequação entre o objeto concebido e o conceito tradicional em posse do observador, exigindo uma radical reflexão teórica para que o objeto possa ser entendido em sua atualidade.

Os artistas conceituais continuam a realizar o trabalho de “colocar a nu a função da arte” de Duchamp e dão segmento ao paradoxo. Estes discutem a constituição de um espaço contemporâneo ao realizar trabalhos críticos da própria arte. Brito ressalta que eles polemizam com o “objeto de arte” e sua razão de ser. O objeto de arte como corpo e estatuto ôntico da idéia de arte é uma das questões com que o crítico irá se debater constantemente a fim de compreender qual seria a devida estratégia contemporânea. Quando cai por terra o objeto de arte, outro reflexo da queda do halo do artista, aparecem, com os artistas conceituais, os “registros dos processos de produção”, o desnudamento do funcionamento já colocado em Duchamp. Contra a preeminência do olhar e contra o consumo, os artistas conceituais convidam a viver o que Brito chamou de “estética do conceito”, e não a “estética do objeto”.

Para Brito, com a arte conceitual, “pela primeira vez um movimento se propôs a discutir manifestadamente não apenas o objeto em si mas a própria função da arte e do artista na sociedade”<sup>29</sup>, não propondo uma estética mas uma crítica da posição do artista no mundo contemporâneo. Essa determinação incorre na tensão com a ideologia mercadológica, uma espécie de rompimento do fluxo lógico instituído. Repensar o conceito de arte é resistir à tradicional forma de apropriação do trabalho e buscar novos meandros para a atualização do ato estético. Os artistas conceituais não produziam objetos para ser comercializados por uma dupla razão: 1) a oposição à fetichização do objeto de arte como mercadoria e *status*; 2) a valorização do trabalho do artista enquanto processo intelectual e não apenas produção de objetos para a contemplação.

Em 1979, Brito publica uma de suas mais felizes produções. *Aparelhos* evidencia a maturidade de sua reflexão crítica dos anos 70 e traz a síntese das questões que vinha se pondo em relação à arte contemporânea, a partir de um

movimento dinâmico entre a reflexão generalizada sobre o estatuto da arte e particularizada sobre os trabalhos de Waltercio Caldas. O texto explicita um duplo tensionamento no objetivo de sondar os limites da arte e da crítica em suas esferas materiais, conceituais e institucionais. Logo de início, ele já alinha a situação do trabalho contemporâneo através de uma dinâmica abissal:

O trabalho está preso aos limites, a sua exigência é de ali situar-se nos extremos máximos. Mais do que consciência, o trabalho tem a obsessão dos limites. Respira essa tensão e extrai força dessa ambigüidade. O que é arte e o que não é, quando é e deixa de ser, como pode sê-lo e como pode não sê-lo, são essas as questões. Mas ele não as coloca diretamente porque isso equivaleria a negá-las, escapar de sua pressão contínua, definir-se como consciência que interroga e responde. O trabalho vibra nessas questões, estas são o seu meio ambiente: só ali produz sentido, organiza e agita sentidos. O seu espaço é a imanência do vazio, os limites, o que está entre, as linhas que existem enquanto processo de demarcação de regiões diferentes. É sobre essas linhas que atua, captando a tensão circundante. E o trabalho não é senão essas linhas.<sup>30</sup>

O texto traz em si uma duplicidade, pois é certo que fala sobre Waltercio Caldas e sobre a arte contemporânea como um todo, trazendo como tom as generalidades sobre as quais ele vinha refletindo até então. Os “limites” podem ser entendidos como a saturação, a idiosincrasia e a radicalização da própria negatividade da obra modernista. A profissão modernista, como a havia assumido Pedrosa nos anos 1940 e 50, era a de purificar a arte de adjetivos extrínsecos. Por outro lado, Brito procura dissolver essa discriminação modernista do fora e do dentro. O trabalho contemporâneo passa a ser cada vez mais um terreno de múltiplas contaminações, ao passo que também pode contaminar, a partir de estratégias “políticas”, outros meios. Esse limite, então, aparenta ser uma linha permeável que se umedece frente às condições ambientais, porém continua a existir enquanto se tem a arte como questão.

Generalizando, com os riscos que daí se seguem, pode-se dizer que o trabalho de arte contemporâneo se define pela consciência dos limites que o cercam e determinam. E que, descartados como inoperantes os grandes gestos destrutores, o que se apresenta são estratégias de linguagens dispostas a organizar precisas e corrosivas mediações. Quer dizer, a rede de relações envolvendo produtor, instituição e História da Arte passou a mostrar-se como algo impossível de ser captado num lance de gestalt e por isso tornou inócuas estocadas diretas: não são mais viáveis rupturas significativas ao nível de sintagmas isolados – os *papier collés* de Picasso, os contra-relevos de Tatlin, o urinol de Duchamp –; acabou a idade inocente da arte moderna.<sup>31</sup>

A arte contemporânea só é possível através da mediação com instâncias exteriores e não como ruptura frente a elas, aceitando a permissividade – num sentido crítico – e sendo anti-idealista – no que se refere a instâncias puras. Brito dialoga aqui criticamente com Pedrosa e com Greenberg, demonstrando as limitações concretas da compreensão da arte moderna como pura visualidade e autonomia, como a revolução em um só ato, a constante compensação da forma. Aliás, a idéia de forma sofre enormes

27. BRITO, R. *A arte colocada a nu pelos seus artistas, mesmo*. In: *Op. cit.*, p. 34.

28. *Idem, ibidem*.

29. *Idem, ibidem*.

30. BRITO, R. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM, 1979, p. 11.

31. *Idem*, p. 17-8.

modificações. O que era para Pedrosa um conceito-chave para organização conceitual da arte moderna, para Brito perde a importância visto que se torna inoperante frente às contaminações e contradições:

A história da arte não é mais a história das formas puras, nem sequer a história da função social dessas formas, mas surge como série de manobras contraditórias de várias instâncias e poderes correlatos que se cristalizam em formas que se pretendem autônomas e instauradoras de verdades definidas. Não existem mais Formas, mas aglomerações de instâncias diferentes que se agenciam não menos diferente e produzem uma unidade aparente, um fetiche.<sup>32</sup>

32. *Idem*, p. 22.

Brito utiliza a dialética materialista em nuances permissivas. A relação com o mercado não passa a ser uma degenerescência e sim um fator de constituição da tensão dialética que é o trabalho contemporâneo. Ao falar de Waltercio Caldas ele aspira a um *croqui* da contemporaneidade, insistindo no diálogo entre micro e macro:

Não se trata de negar a arte mas submetê-la a torções negativas. A arte dos limites não transaciona com categorias definitivas e por isso mesmo indelimitáveis como *tradição*, *História* e mesmo *Arte*, mas com a sua emergência em contextos concretos, medir, pesar e intervir em materialidades.<sup>33</sup>

33. *Idem*, p. 42.

Desse modo, a arte contemporânea constitui-se como raciocínio sobre situações, arranjos intercambiantes entre instâncias que não podem mais aspirar a isolamentos. Com isso, o trabalho de arte não perde a sua autonomia, uma conquista necessária da arte moderna, mas dentro dela passa a apresentar estruturas que revelam contatos críticos íntimos, um fator decisivo para a sua constituição.

Para completar nossa análise de Ronaldo Brito nos referiremos agora ao texto “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo”, escrito em 1980 e que, de certo modo, é uma síntese de suas posições dos anos 70, tratando de temas como a vanguarda, o paradoxo e a racionalização na arte contemporânea.

A vanguarda para Ronaldo Brito foi uma estratégia produtiva e expressiva que resistiu frente à abstração identitária, e, por essa razão, a liberdade moderna não se apresenta como a instituição de valores, mas como o desejo crítico diante das coisas e valores instituídos. Nessa ênfase crítica inaugura-se uma relação problemática entre sujeito e objeto, um primeiro, e ontológico, “paradoxo” entre um “sujeito que não mais reconhecia o sujeito como tal” e um “objeto – o mundo – que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o sujeito”<sup>34</sup>. Esse paradoxo funda a relação de estranhamento característica da arte moderna, abrindo caminho para o questionamento da totalidade percebida pela retina, premissa básica para desnaturalização do olho e não só da forma.

34. BRITO, R. *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*. In: *Op. cit.*, 2005, p. 74.

No interior dessa situação incômoda, a vanguarda apresenta-se como um outro paradoxo: a arte que atira contra si mesma. Diz Brito: “a radical negatividade dada, o escândalo surrealista e a vontade de ordem construtiva, com suas diferenças irreduzíveis, tinham porém um ponto em comum: desnaturalizavam o olho, descentravam o olhar. Abriam um abismo no interior da contemplação, o lugar por excelência das belas artes”<sup>35</sup>. A arte de vanguarda empenha-se em questionar o visível denunciando a sua fragilidade, e com isso arrisca o seu estatuto numa mesa de apostas, quando se volta contra si mesma e contra o real enquanto unidade. Desse modo, o paradoxo será também a característica da arte contemporânea, que se expressa visualmente problematizando a própria visualidade.

35. *Idem*, p. 74-5.

A crise da arte é o começo de sua renovação e de uma nova fundamentação teórica. Para Brito, o projeto moderno consiste em matar e salvar a arte, como em Hegel, mas acrescentando o seu renascimento. Para isso, a arte teve que “pensar a inteligência negativa de si mesma” no intuito de não se desintegrar nessa operação<sup>36</sup>. Desse modo, chegamos ao ponto tênue da vanguarda: “pensar a morte da arte e praticá-la”<sup>37</sup>. Pensamento este que se divide em duas instâncias: 1) o saber da arte – ciência da arte, as verdades produtivas dos trabalhos; 2) saber sobre a arte – discurso da história da arte.

36. *Idem*, p. 76.

37. *Idem*, *ibidem*.

O escândalo provocado pelas vanguardas deve-se a essa imposição da arte como poder negativo – “a revolta do trabalho contra o processo de institucionalização”<sup>38</sup>. Para contextualizar sua explicação, Brito volta-se novamente a Harold Rosenberg, que chamou de “tradição do novo” o processo de institucionalização da modernidade, “a complexa manobra de transformações e recalques que exigiu do universo simbólico dominante produziu uma esquisita situação”<sup>39</sup>. O ingresso dos objetos modernos na história da arte se faz, nesse sentido, com profunda acomodação de terreno, submetendo-se a um processo sublimatório e transformando-se em figuras ideais. A modernidade vence e perde ao mesmo tempo, pois sua institucionalização não detém sua completa inteligibilidade, por isso o constante retorno da vanguarda, depois, na arte contemporânea.

38. *Idem*, *ibidem*.

39. *Idem*, p. 77.

A inquietude dos esquemas formais modernos (a sua resistência contra as adequações) possibilita a arte contemporânea e um espaço da contemporaneidade. Esse espaço não é uma figura clara, com ambientes definidos, mas, em suas palavras, “um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites”<sup>40</sup>.

40. *Idem*, p. 79.

A diferença entre os trabalhos modernos e contemporâneos reside nas *démarches* (procedimentos) distintas que agem dentro e fora do objeto, ou prática, de arte:

O que desaparece diante da produção contemporânea é a nítida instância genealógica da história da arte e multiplicam-se a densidade e complexidade da instância teórica. Não pode existir uma teoria da contemporaneidade. O próprio desta contemporaneidade é ser um amontoado de teorias coexistindo em tensão, ora convergente, ora divergente. Esta é a história deste outro novo.<sup>41</sup>

41. *Idem*, p. 80.

As exigências técnicas da produção específica põem em suspenso o próprio conceito de arte como era entendido. A técnica deixa de ser meio expressivo do sujeito para ser a “necessidade objetiva de os artistas dominarem uma racionalidade profunda e generalizada para acompanhar as determinações do sistema cultural”<sup>42</sup>. Nesse momento, a partir da racionalidade que lhe é própria, ela traduz-se na “necessidade de investigar o seu campo de atuação no nível da consciência crítica”<sup>43</sup>. Para Brito, em razão da disposição teórica, a ordem dos fatores inverte-se no discurso estético, fazendo com que a velha lógica segundo a qual a arte possibilita a história da arte se altere. Aqui, na produção contemporânea, diz ele: “não é mais a arte que permite a história da arte e sim o inverso – a história da arte, esta construção *a posteriori*, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la”<sup>44</sup>.

42. *Idem, ibidem.*

43. *Idem, ibidem.*

44. *Idem, ibidem.*

Explicando a passagem da modernidade para a contemporaneidade, Brito ressalta que o contemporâneo não é o esgotamento da linguagem moderna nem, a partir de uma “cronologia empirista”, a produção do momento. Nem mesmo pode sustentar a idéia “sedutora e ingênua” de matar a arte, “pois não é apenas a produção dos artistas, mas uma empresa do sistema, um canal ideológico e uma instituição histórica, enfim. A arte não pode, nem tem poder para matar a arte”<sup>45</sup>. A diferença fundamental entre a crítica de Pedrosa e a de Brito está na própria dimensão do conceito de arte. Pedrosa não atribui importância central em seus textos à esfera institucional e mercadológica. Já para Brito, a instituição é uma das categorias do saber estético, atuando para cercar o seu significado.

45. *Idem, ibidem.*

Nesse meandro complexo de identificação, surge uma necessária questão no seu texto: “como abordar a questão contemporânea?”<sup>46</sup>. Para Brito, certas colocações e interrogações como a relação arte e política, arte e sociedade, arte e tecnologia, arte e ciência são modos de questionamento improdutivos, pois visam definir nexos entre as transformações da arte moderna e as ocorridas em outros espaços. Tal problema encontra-se no âmago da epistemologia do crítico carioca. A ligação entre arte e outros espaços não pode ser forçada. Para decifrar esses pontos de contato entre arte e os outros processos sociais, mostrou-se necessário aprofundar a investigação no interior dos próprios trabalhos e, em seguida, violar sua intimidade e esclarecê-la. Diz ele:

46. *Idem, ibidem.*

Sem pensar a arte como objeto específico – atravessado por interesses de todas as ordens sim, mas mediados sempre por uma instituição e uma história particulares – é impossível conhecer o ser real da arte como discurso e saber promovidos e hierarquizados pela civilização cristã ocidental.<sup>47</sup>

47. *Idem, p. 81.*

A especificidade dos trabalhos contemporâneos elimina a possibilidade da utilização de códigos visuais clássicos e mesmo de uma possível continuidade da arte modernista. Para demonstrar essa posição, o crítico apresenta a arte pop como o grande exemplo dessa alteridade. A pop não representa um retorno ao figurativismo, pois, segundo ele, falar em volta ao figurativismo nesse momento é manifestar a já obsoleta crença no estilo e em

tudo o que essa categoria esconde, visto que a “inteligência pop é de ordem mais abstrata que a maioria da arte dita abstrata, presas já as figuras da abstração”<sup>48</sup>. Seguem-se, assim, algumas razões para essa situação: 1) “uma aguda consciência reflexiva da materialidade da arte”; 2) “concepção altamente abstraída do seu sentido histórico”<sup>49</sup>. Desse modo, a pop abstrai as figuras não porque as distorce a ponto de extrair a sua legibilidade, mas sim porque põe em “xeque a própria substância, o seu valor mesmo enquanto linguagem instituída”<sup>50</sup>.

48. *Idem, p. 82.*

49. *Idem, ibidem.*

50. *Idem, ibidem.*

Em tal aferição podemos notar o posicionamento preciso e rigoroso que Brito exige na compreensão do objeto. Para o crítico, a pop instaura outro paradoxo, pois a correlação plena entre imagem e referente é bloqueada, e nessa opacidade o olho não se naturaliza. Portanto, a figuração não é concreta e sim abstrata, visto que não visa a representatividade, mas o desvelamento do funcionamento interno e externo da imagem, sua desintegração enquanto referência óbvia e negação do seu encanto. A arte moderna, ao refletir e praticar a morte da arte, perde, como resultado dessa imolação, os últimos resquícios de sua aura contemplativa.

Pensar as imagens pop enquanto figuração representa um desconhecimento das manobras de estranhamento e uma leitura substancialista da arte do século XX. Na arte contemporânea, a figuração não corresponde ao conceito tradicional dessa figura, pois é “desestruturação de linguagem”<sup>51</sup>. Recorrer a uma leitura tradicional dessa imagem é um movimento de volta à ordem, conservador (e aqui se manifesta o raciocínio político de Brito). A pop não pode ser, nesse sentido, a seqüência da arte moderna, pois se assim fosse seria um gesto assimilativo dos valores instituídos, leia-se também do mercado. Brito faz questão de acentuar o corte epistemológico entre o moderno e o contemporâneo, porém afirma a legitimidade da posição vanguardista que sobrevive, pois é mais uma postura de crítica às acomodações institucionais do que um desejo de instituição e preservação formal. Essas acomodações, em sua leitura, passam pela *démarche* inversa à arte contemporânea e às estratégias de vanguarda, pois reconstróem a positividade da arte e transcrevem-na sob uma forma mítica, tornando os trabalhos em objetos de cultura<sup>52</sup>, fetiches.

51. *Idem, ibidem.*

52. *Idem, p. 83.*

O suposto conformismo atribuído à arte pop é resultado inevitável, na medida em que esta rompe com o culto do embate imediato, a “tradição romântica maldita”, e constrói relações sinuosas com a sociedade de consumo. Porém, para o crítico, o raciocínio contemporâneo não pode ser encaixado em dicotomias, mas constitui um “raciocínio político mais fino e minucioso, estratégico”, representando “uma nova modalidade de combate crítico”<sup>53</sup>. É um raciocínio analítico, mediatizado, que busca detectar as articulações da materialidade e da dimensão ideológica da arte, possibilitando uma intervenção mais eficiente em seu circuito. A presença deste “cálculo” (operação que se processa entre a construção da obra e seu meio de inserção) é o fator que caracteriza e distingue a produção contemporânea.

53. *Idem, ibidem.*

Com base nessa racionalidade, Brito repensa a presença da razão na arte a partir da sedimentação generalizada da razão técnica que se inicia no século XIX e transforma a morte da arte em matéria cotidiana: novas questões

ameaçam invadir o seu domínio, desmistificando a sua sedução e dissipando o seu interesse. Desse modo, para ele, o espaço de desempenho da arte se construiu desde então entre o rigor da ciência e a expansão dos processos ideológicos, buscando uma racionalidade específica para se afirmar frente às demais racionalidades instituídas.

A arte, como um saber específico, na modernidade fez-se através do contato crítico imediato com o material artístico tradicional (onde se articula a tradição), no nível da organização do espaço ou no nível dos fetiches do pensamento. Nesse contexto, Duchamp, como um artista moderno, foi um precursor da arte que conhecemos como contemporânea, pois atacou radicalmente os limites mais amplos desses fetiches. Segundo Brito, a modernidade desprezou a capacidade racionalizante da arte e por isso a contemporaneidade tem a tarefa de romper rupturas modernas e insurgir sob a égide de uma coisa pensante.

Não há retorno para as rupturas. Pedrosa já havia dito que em arte não é possível religar os elos partidos. Brito, com os olhos nessa questão, acentua que a autenticidade histórica da arte contemporânea reside na consciência dessa necessidade de racionalização e da lógica das rupturas, caso contrário seria uma arte “anistórica”, regressiva e reacionária:

Um trabalho atual que tenta passar por cima de sua história enquanto objeto de arte perpetua uma delicada violência fascista – se oferece candidamente ao consumo do imaginário dominante e para tanto procura apagar as marcas que expõe. Contra a própria vontade, como produto de uma acirrada luta histórica.<sup>54</sup>

54. *Idem*, p. 85.

Brito chega finalmente a uma qualificação para a arte contemporânea. Para ele, ela é “cerebração”<sup>55</sup>, “racionalização”, pois o seu lugar é “radicalmente reflexivo”. Tal reflexão revela-se somente na trama da própria produção material e ideológica. Visto que não possui materialidade definida – não possui unidade de realizações, ou mesmo estilo –, a arte contemporânea opera sobre as questões do choque da modernidade com o real e o seu material torna a reflexão sobre a história remanescente da obra moderna produtiva, ou seja, uma radicalização reflexiva da negatividade da obra moderna.

55. *Idem*, *ibidem*.

Segundo Brito, a arte contemporânea deve achar aqui a sua sobrevivência e por isso está condenada à reflexão: traz consigo a dúvida sobre si mesma. A arte contemporânea só pode encontrar algum poder expressivo como “racionalização”, caso contrário negaria a sua própria inteligência e se aceitaria como objeto decorativo.

O “cálculo contemporâneo” é um “esforço paradoxal para capitalizar o negativo”<sup>56</sup>, desafiando a lógica da produção tecnológica, a lógica científica e a lógica de positividade de estilos em arte. Através dessa perversão, a arte readquire sua força expressiva e “na sua própria materialidade pratica a sua política, define um posicionamento real”<sup>57</sup>. O objeto contemporâneo está sempre em conflito com o sistema que o encerra. Não pode se acomodar, pois deve ser reflexão e prática permanente dessa acomodação, da compreensão fetichizada, enfim, impedir que a “aura” tratada por Walter Benjamin retorne nas operações institucionais e mercadológicas. Finalizando, Brito escreve:

56. *Idem*, p. 86.

57. *Idem*, p. 87.

Seus procedimentos seriam ‘industriais’, sofisticados raciocínios produtivos, ainda irrealizados. E que, astuciosamente, aparecem no real como se fossem irrealizáveis. A afirmação de uma inteligência atópica, sem recuperação possível pelo espaço da dominação onde se exerce, confere à arte um poder negativo específico – pensar o impensável, fabricar o inefabricável –, ainda que o faça nos limites regulados pela própria realidade, no terreno espiritualizado da ‘criação’. Assim, a arte contemporânea perfaz-se enquanto arte, constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da Verdade.<sup>58</sup>

58. *Idem*, p. 88.

## Notas finais

Se para Pedrosa a desnaturalização da arte resultou da “idealização” formal dos artistas modernos, para Brito a desnaturalização do olho é efeito da “cerebração”, “racionalização”, dos procedimentos estéticos por parte dos artistas contemporâneos. Entre a desnaturalização da arte e a do olho, tal como entre “idealização” e “racionalização” há uma distinção epistemológica fundamental que nos permite contrapor os dois críticos.

Idealizar em Pedrosa é projetar, ou seja, é *práxis*. Ao fazer uso da razão dialética ele compreende a totalidade entre homem, sociedade e cultura. A “idealização” como *práxis* do artista visa refundar a totalidade partida na sociedade moderna através da projeção de formas, estimulando a sensação e o sentimento social para uma “nova síntese”. A forma não-figurativa é o ponto máximo de desenvolvimento histórico da arte na modernidade e possibilitaria, se realizada e compreendida plenamente, uma nova totalidade complexa da percepção e da organização humanas. De certo modo ele está pensando como Roger Bastide, para o qual a totalidade social se dá a partir das relações estéticas: a estética como argamassa das relações constitutivas da sociedade.

Em Brito, racionalizar é tornar mais eficaz e produtiva a operação crítica dos trabalhos, fazê-los tensionar-se de um modo melhor e mais direto com a instituição conceitual e material da arte. “Racionalização” compreende outros termos utilizados freqüentemente por ele, como “operação” e “cálculo”. A partir do momento em que assume a arte como “acontecimento”, ele deve pensá-la através de instrumentos teóricos que valorizem o ato, o gesto instaurador e a capacidade do artista de dimensionar os múltiplos impactos de sua ação. “Racionalização” é um ato de dimensionamento mais preciso, de um contato maior e mais invasivo da arte no seu meio, criando fraturas nos conceitos instituídos, a partir do momento em que a arte ataca mais diretamente as estruturas cognoscíveis e organizacionais dos valores estéticos na sociedade contemporânea. Enfim, é uma operação lógica mais eficiente se levarmos em conta os valores que se instauram na dinâmica da circulação e instituição da informação. Basta, por exemplo, para entendermos esse “cálculo”, estudarmos a íntima relação discursiva que ele estabelece com os trabalhos de Waltercio Caldas em *Aparelhos*, sondando como as obras operam estrategicamente na sensibilidade cotidiana, criando inflexões mais tensas e esclarecedoras do próprio mecanismo de significação cultural. “Racionalização” também não deixa de ser *práxis* em Brito, porém sem o tom utópico de Pedrosa.

A utopia de Pedrosa não pode ser descreditada. Ela surge logicamente ao fazer uma rica análise do processo de formação da sociedade e da cultura moderna aliada à *práxis* militante. Ou seja, ela é o desejo de síntese, de uma “arte sintética”. Porém, a utopia em Pedrosa leva-o a não avançar radicalmente na negatividade crítica da obra moderna, re-polarizando essa negatividade inicial em positividade projetiva final. A relação entre crítica e política se dá no movimento reflexivo, que exige da arte um posicionamento idealizado de ação sociocultural.

Em Brito, diferentemente, a reflexão sobre o “acontecimento” leva-o a refletir sobre a ação. A negatividade crítica da arte contemporânea faz com que ele entenda a positividade projetiva apenas como intensificação da própria negatividade. A ação é interpretada por ele como crítica, pois opera reflexivamente sobre o horizonte da própria arte, e também política, visto que trabalha o posicionamento estratégico da obra a fim de produzir lisuras efetivas na tradição conservadora das instituições conceituais. Desse modo, crítica é política à medida que computa as possibilidades de bloqueio reflexivo da circulação de valores tradicionais ou extremamente positivos, acomodatórios.

Os resultados da absorção da história da arte pela crítica no século XX, a que Pedrosa havia se referido na epígrafe deste ensaio, mostram-se muito produtivos. Por um lado, no sentido mais específico do contexto brasileiro, a Crítica de Arte, aqui, vem a preencher o vazio reflexivo deixado pela ausência da efetiva prática disciplinar da História da Arte. Por outro, na compreensão universal desse fato, ela adquire uma qualidade reflexiva e dinâmica capaz de fornecer uma grande contribuição para a arte do século XX, sobretudo porque consegue disseminar debates através de vários veículos como jornais, revistas, apresentação de exposições etc. Na prática ensaística do texto, a Crítica de Arte consegue flexibilizar a reflexão sobre a arte sem se cristalizar numa disciplina sistemática, aceitando a parcialidade e fragmentação do discurso como uma possibilidade de instaurar novas dinâmicas na reflexão sobre a arte.

O contraponto, em nosso texto, foi um exercício ensaístico que incluiu pesquisas isoladas, discussões em sala de aula e prática do texto. Contraponto foi também o modo de organização das textualidades expostas, procurando as dobras tonais, as elevações e acidentadas, as sustentações e, acima de tudo, as especificidades das vozes aqui analisadas. Desse modo, o intervalo entre Pedrosa e Brito foi o objeto deste estudo. Intervalo, aqui, não pode se resumir na *epoché* cética, nem mesmo na documentação imparcial de um fragmento da história da crítica de arte brasileira, mas trata de um primeiro estágio do dimensionamento problemático para se pensar o estatuto e as possibilidades de atuação crítica atual no contexto brasileiro.

#### Bibliografia complementar

PEDROSA, Mário. Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 29/01/1957.  
VENTURI, Lionello. História da crítica de arte. Lisboa: Edições 70, 1984.

*Naum Simão de Santana é graduado em Filosofia pela FFC-UNESP e doutorando em Artes / História da Arte pela ECA-USP. É co-autor de Sérgio Milliet 100 anos. São Paulo: ABCA / Imesp, 2005.*

