

Proposições para a função social da arte em Mário Pedrosa

TALITHA BUENO MOTTER

■ 354

Talitha Bueno Motter é mestre na linha de História e Crítica de Arte pelo PPGAV da UFRJ (2015), onde desenvolveu pesquisa sobre o Clube de Gravura de Porto Alegre e o artista Carlos Scliar. Atualmente, é editora e curadora da revista digital Arte ConTexto (2013-), atuando também como crítica de arte, e exerce a função de curadora na plataforma Aura Arte (2015-). Foi laureada nos cursos de Bacharel em Artes Visuais (2012) e Bacharel em Física (2007) pela UFRGS. E-mail: talibbmm@hotmail.com.

■ RESUMO

No presente artigo, trabalha-se a partir de três perspectivas para uma função social da arte, desenvolvidas em momentos distintos da carreira de Mário Pedrosa, situados nas décadas de 1930, 1950 e 1960. A partir da análise de três textos, “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz” (1933); “Arte e revolução” (1952) e “Crise do condicionamento artístico” (1966), verificou-se a importância da arte como fator descondicionante dos padrões da sociedade e a necessidade da retomada do vínculo da arte com as demais atividades sociais.

■ PALAVRAS-CHAVE

Função social da arte, homem e natureza, condicionamento artístico.

■ ABSTRACT

This paper presents three viewpoints for a social function of art, which were developed in three different moments of Mário Pedrosa's career: during the decades of the 1930s, 1950s and 1960s. Drawing on the analysis of three texts, “The social trends in art and Käthe Kollwitz” (1933); “Art and revolution” (1952), and “Crisis of artistic conditioning” (1966), it was determined the importance of the art as a deconditioning factor for society's patterns, as well as the need for the resumption of the art's bond with other social activities.

■ KEYWORDS

Social function of art, man and nature, artistic conditioning.

355 ■

Introdução

Tendo em vista a preocupação de Mário Pedrosa com o papel da arte na sociedade, elencou-se em sua produção teórico/crítica três propostas para uma função social da arte que estão presentes nos textos: “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz” (1933); “Arte e revolução” (1952) e “Crise do condicionamento artístico” (1966)¹, mas que não se restringem a eles e permeiam outros escritos. Sumariamente, três contextos diferentes os situam: o integralismo no Brasil e a ascensão do nazismo na Alemanha; as disputas entre realismo socialista e as tendências abstratas; e por último, o avanço da sociedade de consumo de massa.

No primeiro texto, originado de uma conferência do autor, delineiam-se duas categorias de artistas: a dos artistas desligados da sociedade por estarem absorvidos pela técnica; e a dos artistas sociais, os quais se aproximam do proletariado e divisam uma síntese futura entre a natureza e a sociedade, união que se perdeu com o desenvolvimento do capitalismo. Já o escrito “Arte e Revolução” foi realizado na polêmica entre Pedrosa e Ibiapaba Martins, crítico de arte defensor do realismo socialista (MARI, 2006). Nele, fica explícito que aos artistas abstracionistas caberia à função de desembotar a percepção do homem da vida moderna. Seria a partir da arte que se daria a revolução da sensibilidade, a qual poderia ser concretizada quando os homens tivessem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas transformações e intuição para superá-las (PEDROSA, 1952a). De acordo com Mari (2006, p.242-243), nesse texto,

¹ Para referenciar os textos de Mário Pedrosa durante o artigo, optou-se por apontar o ano em que foram escritos, em vez do ano de publicação das coletâneas utilizadas com textos do autor.

A tarefa primordial da arte era tornar factível que os homens fossem além da mera constatação daquelas transformações do mundo e percebessem todo o significado nelas contido. Esse momento de consciência, provindo da experiência estética, fortalecia e enriquecia espiritualmente o homem para agir e para enfrentar as imensas dificuldades características de seu tempo.

No último texto, desenvolvido na iminência da denominada arte pós-moderna, Pedrosa coloca que a arte estava cada vez mais atraída ou forçada a fazer parte da corrida fatal do mercado. No entanto, artistas passaram a negar a própria Arte, desmitificando o objeto como uma tentativa de escapar desse condicionamento.

Três propostas para uma função social da arte

No início da década de 1930, quando fulgura uma leva de artistas brasileiros que trazem em suas criações plásticas uma preocupação com o social, exemplificada por um Lívio Abramo ou pela fase social de Tarsila do Amaral, o ambiente era de alta tensão. O período do início da gestão de Vargas, da criação da Ação Integralista Brasileira (1932), de reverberações da revolução soviética no país, não permitia mais polêmicas puramente estéticas ou culturais como as ocorridas na Semana de 1922. “A polêmica não era mais artística, mas declaradamente política” (PEDROSA, 1970, p.278). Nesse contexto, a conferência de Mário Pedrosa foi realizada no Clube de Artistas Modernos (CAM, São Paulo), em decorrência de uma mostra de Kollwitz. O CAM, que infelizmente teve curta duração, pois foi logo fechado pela polícia com o pretexto de subversividade, também vislumbrava na arte um dos alicerces da transformação social (MARI, 2006). Suas exposições de obras de Käthe Kollwitz, de artistas loucos, crianças ou mesmo de cartazes russos, corroboravam para tal posicionamento.

No texto sobre a artista Kollwitz, Pedrosa (1933, p.44) declara que:

Em nossos dias, a arte só poderá ser restaurada na sua dignidade antiga e representar uma função social, embora talvez com prejuízo de sua pureza estética, se se opuser aos valores admitidos. Na sociedade cortada pelo mais terrível antagonismo de classes, só atingirá a consciência pública, ou pelo menos uma forma classista de consciência pública, sendo revolucionária.

Segundo o autor, foi justamente em São Paulo que se deu, da década de 1920 para a de 1930, uma maior divisão de classes (PEDROSA, 1970).

Em Käthe Kollwitz, Pedrosa encontrou o exemplo de artista social, que deixa as pesquisas puramente técnicas para então se dirigir aos motivos sociais. Maneira de aproximar-se do proletariado, única classe que teria o direito de representar uma nova concepção do mundo, na qual a sociedade e a natureza estivessem integradas cientificamente e harmoniosamente (PEDROSA, 1933). O autor, percebendo na arte moderna o seu caráter social verdadeiro, pela sua generalização e simultaneidade em diversos países, a coloca ainda como um movimento inacabado, pois, ao

ênfatar o jogo de formas, deixava-se de fora a sociedade. Sendo assim, é por meio de uma arte tendenciosa que Pedrosa divisa o caminho para solucionar o problema da separação entre o homem e a natureza, resultante do distanciamento entre a técnica e o homem dado pelo desenvolvimento dos modos de produção. De acordo com o autor, a técnica é um instrumento social a serviço da produção, elaborado pelo trabalho socialmente organizado. E “desde que os instrumentos originais, saídos por assim dizer do organismo humano, transformaram-se em acessório de um novo aparelho mecânico, a sua forma tende a emancipar-se totalmente dos limites da força humana” (PEDROSA, 1933, p.37), assim, o trabalho distancia-se da medida do homem e a técnica acaba se tornando um sistema isolado, voltado para as suas próprias condições. O homem, até então, senhor de seu trabalho, entendido como o instrumento de ação sobre a natureza, é separado deste. O ritmo do trabalho passou às leis do ritmo mecânico, exigindo que o homem se adapte ao trabalho, ao invés do contrário (PEDROSA, 1933). Nesse processo, “a mão do homem foi definitivamente destituída de sua função condutora na produção” (PEDROSA, 1933, p.40). As próprias figuras geométricas como a linha, o plano e o cilindro, passaram a ser produzidas mecanicamente.

Para Mário Pedrosa (1933), a arte é uma atividade social como outra qualquer, o que o leva, posteriormente, em seu texto “Crise do condicionamento artístico” (1966), a constatar que o problema da arte na contemporaneidade seria a sua não integração na vida social como uma atividade natural, como o esporte e as práticas religiosas, cabendo a ela um local à parte, meios e circunstâncias específicas. Antes, porém, nas sociedades primitivas, quando as atividades estéticas estavam estreitamente relacionadas ao modo de produção, a habilidade artística generalizava-se entre os seus membros e a experiência estética não diferia em importância das outras atividades sociais (MARI, 2006). Havia uma unidade orgânica entre o homem e a natureza, na qual o ritmo do trabalho e o da vida dos homens ainda se associava ao ritmo da natureza (OLIVEIRA, 2002). A arte decorativa dos primitivos trazia motivos naturais, como as formas de bichos. Com a passagem para um sistema de produção mais organizado e estável já se observa um afastamento desses motivos decorativos, tornando-se mais geometrizados. Caso das figuras primitivas produzidas pelos povos australianos, que faziam uso da técnica da gravura (PEDROSA, 1933).

Na sociedade capitalista, com o trabalhador despossuído da propriedade de seus meios de produção e de sua produção, “[...] o trabalho tornou-se a condição de sobrevivência de uns e o consumo conspícuo de outros” (MARI, 2006, p.53). O trabalho, na sociedade capitalista moderna, perdeu seu sentido social originário, nesse caso, de mediador entre o homem e a natureza, passando a responder à lógica de produção/reprodução de mercadorias (OLIVEIRA, 2002). A arte enfrentou a mesma perda. Como observa Pedrosa (1933), os artistas absorvidos pela natureza moderna e mecânica (a técnica) do homem, caracterizam-se por uma desumanização, ou seja, um afastamento da natureza primitiva do homem.

Mário Pedrosa, com o decorrer dos anos, muda de postura em relação ao modo que a arte teria para cumprir com seu papel social. Em 1933, era destinando-se ao proletariado, para que a experiência humana cindida pela luta de classes pudesse ser novamente integrada (MARI, 2006). Já nas décadas de 1940 e 1950, devi-

do à coerção da arte a interesses políticos e econômicos, o autor através de seus textos militou pela independência dessa prática (ARANTES, 2004). Dessa forma, afastou-se da defesa da arte proletária, também sujeita ao risco de ser tolhida pelos interesses ideológicos. Assim, Pedrosa dava a sua contribuição para a manutenção das atividades livres, como é o caso da arte. O exercício da arte desimpedida denuncia “[...] a subordinação do homem às determinações históricas do capitalismo e a incapacidade de controle e de direcionamento racional nos regimes políticos vigentes” e insufla “vida no esquema de relações sociais quase inanimadas a fim de que se iniciasse o processo construtivo de uma nova sociedade” (MARI, 2006, p.231).

Pode-se também comparar, entre os dois textos, a que artistas cabiam a missão de transformação da sociedade. Se antes, o artista social, a partir da figura de Käthe Kollwitz, era aquele que se aproximava dos motivos sociais (da guerra, da miséria, do povo, da morte) sob o ponto de vista do proletariado, contribuindo na formação de sua consciência de classe, agora o artista revolucionário é o que transmuta as formas plásticas e expande a percepção do homem. Caso dos artistas do Grupo Ruptura, como Lothar Charoux, que no manifesto homônimo, também de 1952, afirmam que o novo na arte é “todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria)”. Pedrosa (1952a, p.247), considerou que os pintores ditos abstracionistas eram os artistas mais conscientes de sua época histórica, pois eles sabiam que o papel documentário da arte acabou. “Sua função agora é outra: a de ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção”. Aí entrava o esforço dos artistas abstratos brasileiros de motivar novas formas de agir e de compreender a realidade (MARI, 2006).

Em “Arte e Revolução”, a revolução para a qual a arte se destina é a da sensibilidade. Essa seria a grande revolução, a mais profunda e permanente (PEDROSA, 1952a). Conforme o texto de Pedrosa “Problemática da Sensibilidade I” (1959), a sensibilidade está presente em todos os campos, como o artístico, o científico, o político e o filosófico. Ela é a força motriz em tudo o que o homem faz, permitindo a imaginação inventiva que derruba os horizontes pré-estabelecidos. A obra de arte, então, é definida como “[...] a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências” (PEDROSA, 1959, p.15).

No texto de 1952, Mário Pedrosa chama a atenção para a confusão entre revolução política e revolução artística. A revolução política não pode imprimir na arte a obrigação, por exemplo, de somente pintar operários de macacão, famintos, revoltados, mães proletárias cercadas de filhos, para que através do conteúdo ela possa “exprimir” o duelo social e político entre a burguesia e o proletariado. Antes, em 1938, no “Manifesto: por uma arte revolucionária livre” de André Breton e Trotski, já se apontava a necessidade de defender a liberdade artística. Pois, no regime de Hitler, os artistas que expressassem a menor simpatia pela liberdade foram eliminados e aos que restaram foi exigido que glorificassem o regime, segundo as piores convenções artísticas. O mesmo ocorreu na URSS, no regime stalinista. De acordo com Pedrosa (MARI, 2006, p.227), “a mensagem inovadora da tendência construtiva só era possível devido à independência que essa arte gozava frente aos

poderes constituídos e ao *status quo*, capaz de motivar uma alternativa política, econômica e social para o mundo”.

Segundo Breton e Trotski (1938, p.491), a verdadeira arte é aquela “que não se contenta em fazer variações sobre modelos pré-fabricados, mas em vez disso insiste em expressar as necessidades internas do homem e da humanidade em sua época”. Pedrosa, no texto de 1952, comenta os problemas do homem na vida moderna que, com seu ritmo acelerado, não tem mais tempo para contemplação, ou seja, para a arte. A vida interior do homem se desfaz em decorrência do avanço da comunicação. Com a invasão dos meios de comunicação na vida diária, como o rádio, a televisão, os cartazes e os jornais, o homem moderno não encontra mais um espaço, um canto onde se resguardar e entregar-se aos jogos da imaginação. Assim, a arte dos artistas abstracionistas viria de acordo com essa necessidade, disponibilizando um lugar para o devaneio, conforme entendido por Bachelard, mas também para o descondicionamento de padrões estabelecidos. No entanto, percebia-se um desinteresse tanto das elites quanto das massas em relação à arte, pois o móvel delas é a possibilidade de diversão.

Na introdução ao Catálogo da Exposição Infantil do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em dezembro do mesmo ano, Mário Pedrosa (1952b, p.122), sobre a necessidade da educação da sensibilidade, declarou:

Ainda nos encontramos numa civilização que teme à educação dos sentidos e das emoções, que timbra em abafar no homem o impulso espontâneo inicial para criar. [...] O homem atual é um ser imperfeitamente desenvolvido, pois a educação e o meio a que é submetido lhe embotam o desenvolvimento espontâneo da visão, dos outros sentidos, da sensibilidade.

Portanto, a revolução silenciosa da sensibilidade também se dá no contexto educacional da arte. Entre os fins de 1940 e os anos de 1950, Mário Pedrosa realizou diversos escritos sobre as escolinhas de arte (COSTA, 2001), trazendo, então, a sua função social de possibilitar o resguardo na adolescência e, conseqüentemente, no adulto, das qualidades criadoras da infância (PEDROSA, 1952b). Conforme Iná Costa (2001, p.58), para Pedrosa,

[...] assim como reeducar a sensibilidade do homem por meio da força expressiva da forma artística era uma questão política porque estava no horizonte a redefinição do destino da humanidade, o ensino de arte (e por extensão o ensino em geral) era uma questão política de primeira grandeza, indissociável tanto das questões políticas mais amplas como das específicas, relativa às artes propriamente ditas.

No terceiro texto, em que se foca o presente artigo, “Crise do condicionamento artístico”, Pedrosa (1966) realça ainda mais a separação entre a arte e as demais atividades sociais, colocando o artista como uma figura anacrônica no contexto socioeconômico capitalista. Ele estaria muito mais próximo da figura do camponês, do produtor individual independente, do que do operário da indústria moderna. A propriedade particular dos meios de produção para a atividade do tra-

balhador individual é e foi, temporal e geograficamente, através das diversas culturas, condição fundamental para o trabalho criativo e artístico. No entanto, tais condições ideais para a produção criativa definham “[...] desde a ascensão da burguesia como classe dominante, quando com ela trouxe um capitalismo generalizado nacionalmente e uma indústria já organizada em centros manufatureiros nos quais os trabalhadores individuais já haviam perdido a posse dos instrumentos de trabalho” (PEDROSA, 1966, p.88). Nota-se, que o autor faz, novamente, o uso da relação entre a arte e o trabalho, como no texto da artista Käthe Kollwitz, e retoma, com menor ênfase, a proximidade desses termos nas primeiras sociedades, ao pensar na relação do camponês com o artista. O que pode ser justificado pela própria afirmação de Pedrosa (1966, p.90), “não se pode falar de produção sem falar no sistema de trabalho, nas formas de trabalho e, por fim, de criação”.

Outro fator que torna o artista anacrônico é que seus objetos não são realizados diretamente para o mercado. E como para inseri-lo no modo de produção em massa, para romper a autonomia mantida de alguma forma dessas relações, há a presença de uma força externa que passou a acelerar os processos de criação. Ela impede que as descobertas de cada movimento artístico se esgotem, pois essa força almeja a produção de “novidades”. Sua referência é a dos projetos de produtos industriais: importante aqui é vencer a competitividade do mercado, gerar publicidade e lucratividade (PEDROSA, 1966). Mas pode o objeto artístico se submeter a esse processo sem negar a sua natureza? “Sua natureza de ser no nosso condicionamento social o único objeto que não pode existir senão como produto em si mesmo?” (PEDROSA, 1966, p.91).

Anteriormente, o perigo para arte estava nos regimes totalitários, que restringiam as explorações plásticas e censuravam aqueles que não seguiam suas premissas, agora o condicionamento da arte adivinha do desenvolvimento da sociedade de consumo. Novamente, cabia o resguardo do espaço de liberdade possibilitado pelo artístico, que na arte pós-moderna incluía também o público como participante, como na proposição “caminhando” de Lygia Clark. Mário Pedrosa afirma, em seu escrito posterior “O manifesto pela arte total de Pierre Restany” (1968), que o artista mais consciente seria aquele que faz o exercício experimental da liberdade. Pode-se acrescentar, ainda, que o artista consciente é também quem possibilita tal exercício. A experiência daquele que corta a fita de Moebius, na proposição de Clark, é sempre única, a cada um cabe optar pelo ponto onde iniciar o corte do papel, pelas espessuras da tira a serem deixadas com a tesoura e também pelo momento de parar com a ação.

Foram muitos os artistas que reagiram à situação de consumação da arte moderna, descrita pela impossibilidade de seus artistas individuais encontrarem caminhos novamente fecundos. A reação foi numa operação, aparentemente, oposta à arte. Negaram-se os cânones consagrados da Arte, como o valor de unicidade da obra (PEDROSA, 1968), dando-se então um processo de desmitificação do objeto artístico. Se em “caminhando” a experiência tem sua unicidade temporal na relação intrínseca entre o sujeito e a fita, a proposição pode ser repetida por quantas vezes se quiser e por quantas pessoas interessar. As tiras cortadas podem ser mantidas como documento daquelas ações, no entanto, a elas não cabe o fetiche da obra única. Pode-se pensar que, na verdade, a reação desses artistas era também ao

condicionamento da arte pelo mercado. Segundo Pedrosa (1966, p.92), eles agiam “[...] como aves que prenunciam novos ventos a soprarem em outras direções”. É como nome para esses novos ventos que Pedrosa (1966, p.92) postula a arte pós-moderna: “Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença”. E, nesse momento de crise e de opção, a escolha deveria ser a favor dos artistas, a partir deles ainda se vislumbrava uma saída contra a absorção das práticas livres pela lógica da sociedade de consumo.

Na arte moderna, com o processo de destruição sistemática do naturalismo (PEDROSA, 1967), que permitiu entender a obra de arte como uma estrutura intrínseca e condizente com as leis da percepção, estava sendo processada a revolução em pró de uma relação direta e estreita entre sujeito e objeto (MARI, 2006)². A retomada do objeto com suas qualidades estruturais e fisionômicas ou a defesa da experiência em que sujeito e objeto não se opõem um ao outro, “[...] eram pontos fundamentais para uma crítica consistente à nossa civilização prática e utilitarista” (MARI, 2006, p.261). De outra maneira, o surrealismo, também se opôs ao utilitarismo dos objetos. Seus artistas já atentavam para o recém-iniciado avanço da civilização de consumo de massa (PEDROSA, 1967). Breton previa uma “revolução total do objeto”, consistindo na ação de desviá-los de seus fins, como o famoso objeto de Meret Oppenheim de 1936, com xícara, pires e colher cobertos de pele.

No entanto, Mário Pedrosa, nos anos de 1960, percebia que a pop arte norte-americana capitulava à produção em massa. Antes, os surrealistas queriam quebrar as cadeias do cotidiano redundante, introduzindo nele o insólito. Já, “os *pop*’ artistas de agora brincam com aquelas cadeias, fabricando com seus materiais vulgares objetos insólitos, mas permeados de redundância” (PEDROSA, 1967, p.162). No entanto, é nos países subdesenvolvidos, que se percebe uma prática artística divergente. Caso dos trabalhos de Rubens Gerchman, que parte da redundância, dos materiais disponibilizados pela “civilização da vulgaridade”, mas de forma a não gerar o insólito pelo insólito e sim o envolvimento do coletivo. Como em seu *happening*, realizado na Galeria G-4 em 1966, quando a partir de diversos elementos de cultura de massa, como cartazes, um retrato de *pin-up* e a figura do Chacrinha, e fazendo uso de uma certa ironia, objetivava situar o homem brasileiro, subdesenvolvido (GERCHMAN, 1967). Conforme depoimento do artista, os participantes iniciavam carregando uma mala, para depois retirarem de dentro dela diversos cartazes, que eram, posteriormente, colocados sobre uma parede negra.

O primeiro cartaz dizia: “Como é o Homem?” Aparecia então um manequim representando o sexo masculino, e no seu peito havia um coarção com os dizeres: “Sem gordura animal”. Segundo cartaz: “Que é que o Homem come?” E aparecia um *menu* de botequim (pratos feitos) e um retrato de *pin-up*. Terceiro cartaz: “O Homem é o que come?” E saía da barriga do manequim um outro cartaz, que era exposto ao espectador: “Subnutrido”. Saíam ainda, da barriga do manequim uns saquinhos de água e plásticos de cor, sugerindo suas vis-

² Nota-se que esta busca pela conexão entre sujeito e objeto ressona com a questão de retomar a relação orgânica entre o homem e a natureza, trazida no texto de 1933, mas nesse segundo momento a abordagem é a partir da arte abstrata.

ceras. Quarto cartaz: “O Homem é um animal racional?” E instrumentos de trabalho eram retirados da barriga do boneco. Quinto cartaz: “Como é o animal?” Aparecia então um porco rosado, e por detrás dele o não menos famoso ídolo da TV e das massas: o nosso Chacrinha, com suas buzinas à guisa de cornos, que foi imediatamente coado com tranças de cebola. Aos gritos de “Que é que o povo come?” chovia feijão do teto, sobre os espectadores, atentos e ávidos de sensacionalismo. (GERCHMAN, 1967, p.28).

Para Mário Pedrosa (1967), em Gerchman, é a redundância que revela o insólito, o inusitado, e o que resulta de seus trabalhos, como na ação descrita e em suas caixas, é um esforço de construir uma nova relação com a realidade. O insólito de seu trabalho "Elevador social" (1966), por exemplo, resulta de uma relação de signos conhecidos, como o perfil de rostos e a própria ideia do formato de um elevador, mas que por sua estrutura gradeada revela-se quase como uma prisão para aquilo que contém. Não se pode esquecer que se vivia o período da ditadura militar brasileira.

Considerações finais

Entre as três proposições para uma função social da arte, percebe-se a existência de pontos unificadores. No primeiro momento Pedrosa (1933) é favorável a uma arte proletária, pois esses artistas trabalhavam com a matéria social, tangenciando a natureza primitiva do homem, e auxiliando na congregação dessa classe para que em um futuro, após a revolução, tanto o proletariado e essa arte transitória tivessem seu fim. Então, a arte poderia se realizar de forma plena e a síntese entre natureza e sociedade seria concretizada. Após, é através dos artistas abstratos e suas obras que será vislumbrada a revolução da sensibilidade, a retomada de uma relação afetiva entre o sujeito e o objeto e assim outros modos perceptivos da realidade seriam possíveis. Por fim, os “popistas” do subdesenvolvimento, as diversas ações que desmaterializam o objeto artístico e/ou descontroem a noção de obra moderna, de unicidade, autenticidade e originalidade, constituem uma forma de escapar do processo de incorporação da arte pela lógica da sociedade de consumo. Além de propiciarem um espaço de exercício experimental da liberdade para os participantes e, assim, retomar um vínculo entre arte e a sociedade. Portanto, nesses três momentos, nota-se que a arte é colocada como fator descondicional dos padrões que se estabeleceram com o desenvolvimento da sociedade capitalista. Além disso, Pedrosa chama a atenção, nas três circunstâncias, para o afastamento da arte das demais atividades sociais, como na primeira, quando arte e trabalho já não estão mais relacionados; na segunda, quando se percebe um interesse do coletivo pelas atividades que promovem divertimento e pelo o que os meios de comunicação trazem, sem mais tempo para a contemplação e o devaneio; e, no terceiro caso, ao constatar o anacronismo da figura do artista. Assim, nas propostas alerta-se para a necessidade de se retomar um vínculo consistente entre arte e sociedade. No entanto, a situação não foi promissora. A sociedade de consumo de massa não deixou caminho para as artes (PEDROSA, 1978), o espaço para as práticas livres,

descondicionadas, sem um fim prático, é ínfimo. Apesar de o artista não possuir mais inibições, de ele experimentar livremente, essa experiência se dá apenas no exercício, num exercício que não tem probabilidades de se efetivar, de levar à revolução. Restava-se apenas preservar esse exercício, como forma de manter a retaguarda contra o avanço do mercado capitalista.

Referências

ARANTES, Otília Beatriz. A dimensão social da arte. In: _____. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.27-50.

BRETON, André; TROTSKI, Leon. (1938). Manifesto: por uma arte revolucionária livre. In: CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.490-493.

COSTA, Iná Camargo. A educação pela arte segundo Mário Pedrosa. In: NETO, José Castilho Marques (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, p.57-67.

CHAROUX, Lothar. et. al. (1952). Ruptura. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (compiladores). **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p.219.

GERCHMAN, Rubens. (1967). O artista que testemunha e se faz presente. In: GERCHMAN, Clara. **Rubens Gerchman: o rei do mau gosto**. São Paulo: J.J. Carol, 2013, p.25-29.

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 2006. 285 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Programa de Pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Ana Maria Soares de. Relação Homem/Natureza no modo de produção capitalista. **Revista Pegada**, Maringá, vol.3, nº11, abril 2002, Maringá. Disponível em: <<http://revista.fct.unesp.br>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

PEDROSA, Mário. (1933). As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: ARANTES, Otília (org.). **Política das artes: textos escolhidos I / Mário Pedrosa**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 35-56.

_____. (1952a). Arte e Revolução. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 245-248.

_____. (1952b). Arte infantil. In: _____. **Dimensões da Arte**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964, p.117-123.

_____. (1959). Problemática da Sensibilidade – I. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.11-15.

_____. (1966). Crise do condicionamento artístico. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 87-92.

_____. (1967). Crise ou revolução do objeto. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.159-162.

_____. (1968). O manifesto pela arte total de Pierre Restany. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.237-240.

_____. (1970). Entre a semana e as bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.269-279.

_____. (1978). Variações sem tema ou a arte de retaguarda. In: ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes: textos escolhidos I / Mário Pedrosa**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 341-347.

Recebido em: 02/07/2016 - Aprovado em: 27/08/2016