



Fig. 1: A viúva, Käthe Kollwitz, 1921.

ARTIGO

ARTE E CRÍTICA DE ARTE
CONTRA O NAZI-FASCISMO

No Brasil, um exemplo paradigmático dessa posição é o trabalho de Mário Pedrosa, ativista político e crítico de arte situado na grande linhagem do pensamento intelectual brasileiro

MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

A crítica de arte politicamente consequente não pode furtar-se à defesa da democracia. No Brasil, um exemplo paradigmático dessa posição é o trabalho de Mário Pedrosa, ativista político e crítico de arte situado na grande linhagem do pensamento intelectual brasileiro, que estreia na crítica das artes plásticas com a hoje clássica conferência *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*, pronunciada por ocasião de uma exposição da artista no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, em 1933 - recorde-se: o mesmo ano em que o Reichstag alemão aprovou o ato de autorização pelo qual transmitia suas funções legislativas ao poder executivo, representado por Adolf Hitler. Marcado pelo agudo sentimento de urgência social e sem jamais abandonar a política, o crítico logo compreendeu que o momento histórico vivido pela Alemanha nazifascista repunha, no campo estético, o ato normativo stalinista, qual seja, a condenação da arte de vanguarda para fins de manipulação ideológica - no caso alemão, a expressão artística “degenerada” como sinônimo

da cultura bolchevique, “a extrema degenerescência do capitalismo judaico internacional”, segundo o regime nazista.

Gostaria de investigar de modo bastante abreviado como o crítico, a partir da conferência anteriormente mencionada sobre a artista alemã, identifica e valoriza certas questões estéticas verificadas na arte moderna banida pelo regime nazista para, positivamente, destacar toda experimentação formal e cultural perigosa aos cânones assentados - dentro e fora da Alemanha do período.

ENFIM, PEDROSA ESTAVA CONSCIENTE DO AMBIENTE SOCIAL EM ALTA TENSÃO AO SEU REDOR, PRENHE DE CRISES INSTITUCIONAIS...

Devemos, inicialmente, recuperar algumas das motivações mais imediatas de Pedrosa para a sua conferência: 1. a Revolução de 1930 (culminando com o golpe de estado que depôs o então presidente Washington Luís, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes e consagrou Getúlio Vargas como chefe do governo que marcaria o



Fig. 2: Mulher e criança morta, Käthe Kollwitz, 1903.

fim da República Velha), 2. a Revolução Constitucionalista de 1932 (o movimento armado ocorrido em São Paulo com pretensão de derrubar o governo provisório de Getúlio Vargas e convocar uma Assembleia Nacional Constituinte), 3. a crise do café e 4. a pavimentação do caminho que consolidaria o nazi-fascismo na Europa e o exportaria para outras partes do globo, inclusive para os brasileiros: suas versões nacionais foram bem representadas à época pelas fórmulas esdrúxulas da Ação Integralista Brasileira (o movimento fundado por Plínio Salgado em 1932, afeito sobretudo aos ideais fascistas italianos). Enfim, Pedrosa estava consciente do ambiente social em alta tensão ao seu redor, prenhe de crises institucionais que exigiam mais do que as explosões estéticas verificadas na Semana de 22. A urgência do “político” na década de 30 interferia nas artes de modo central e mundial para lembrar que as polêmicas não deveriam ser somente artísticas mas também políticas; apartar tais esferas significaria corroborar as manobras ideológicas em curso. A exposição das obras de Käthe Kollwitz e a conferência de nosso crítico sobre a artista se inscrevem nessa sucessão de eventos e preocupações; então, no campo estético o debate político torna-se medular.

Em sua conferência, Pedrosa insiste que a arte de Kollwitz é exemplar por não se prestar a nenhum tipo de doutrinário. O alvo do crítico é, claro, a arte produzida na União Soviética em conformidade com as diretrizes estéticas ditadas pelo partido comunista, articuladas no Congresso de Kharkov, o Congresso Internacional de Escritores Proletários que aconteceu em 1930 e que



Fig. 3: A marcha dos tecelões, Käthe Kollwitz, c. 1893.

propôs um tipo único de literatura, o chamado Realismo Socialista, condenando as modernas técnicas “decadentes” do ocidente. Antes mesmo que tal posição se tornasse oficial, a partir de 1934, para toda a produção artística realizada na União Soviética, das artes à música, e influenciasse as produções artísticas de esquerda de todo o mundo, Mário Pedrosa se opôs contra a tendência liquidacionista que identificava nesse tipo de produto artístico, defendendo de modo intransigente uma arte de vanguarda sem concessões. Revelava, assim, a parcela reacionária do pensamento de esquerda inclusive para o

centro do pensamento da esquerda num momento em que claramente a Revolução de 1917 e a arte de vanguarda já não andavam juntas. O cataclísmico desacerto estético que consistia o Realismo Socialista era um índice expressivo da degeneração ideológica do marxismo em solo soviético.

KOLLWITZ NOS RECORDA DA NECESSIDADE DE REFAZER AS LIGAÇÕES ESTRUTURALMENTE DISSOLVIDAS ENTRE HOMEM E NATUREZA...

Na contramão dessa produção, a arte de Kollwitz não ilustrava, tampouco provinha de um conjunto de ideais programáticos. Despontava de uma experiência social marcada pela dor e se expressava do ponto de vista do proletariado, do qual a artista era legítima representante. No tratamento atribuído à forma artística e aos materiais, violados como se violentam os homens no mundo do trabalho alienado e da guerra, reside a força de sua arte: é instrumento de combate, nunca de propaganda oficialmente encomendada e tutelada. Kollwitz nos recorda da necessidade de refazer as

ligações estruturalmente dissolvidas entre homem e natureza, progresso técnico e universo cultural, indivíduo e trabalho social. Ao confrontar o ambiente que produz em escala industrial a desarmonia incontornável entre o homem e suas conquistas, Kollwitz é um caso exemplar de artista que produz o que o crítico definira por “realismo proletário”. Ela abandona as pesquisas puramente técnicas para “ver a sociedade ao vivo, em sua dramática fermentação”, buscando os elementos de uma constituição poética nas modernas relações contemporâneas, seja em matrizes expressionistas (notadamente na produção do movimento artístico alemão Die Brücke) ou naquelas naturalistas (Émile Zola na França ou Gerhart Hauptmann na Alemanha, este uma referência explícita na série “A Revolta dos Tecelões”). Uma arte cujo destino não se encerra em si mesma – aí a função socialmente relevante da obra de Kollwitz.

A conferência de Mário Pedrosa sobre a artista alemã conserva em germe as sementes que vivificarão durante toda sua crítica. Ele defenderá um “regime

anárquico” para as artes, atualizará a produção moderna, inclusive aquela brasileira (naquele momento histórico, informando a produção de artistas como, por exemplo, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo) e articulará questões prementes merecedoras de contínua consideração e atualização: 1. Como combater as versões totalitárias em solo nacional inspiradas em variantes europeias? 2. Como buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade dos homens, de modo a fazê-los transcender a visão convencional, obrigando-os a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a recondicionar-lhes o destino? 3. Como reunir as condições necessárias para dar o salto crucial rumo ao ponto de vista da totalidade? 4. Como valorizar a constituição de linguagens plásticas inéditas, destinadas a desencravar os homens da atonia perceptiva e encurtar as distâncias que os separam dos horizontes longínquos da utopia? Nos exercícios experimentais dessa liberdade, a mais intransigente autonomia artística alia-se ao propósito das vanguardas, aquele de extravasar no mundo vivido



Fig. 4: Os sobreviventes, Käthe Kollwitz, 1923.

os conteúdos que precisaram de liberdade para decantarem-se segundo leis próprias.

DEVE-SE, ASSIM, PENSAR A ARTE E O DESENVOLVIMENTO DAS FORÇAS PRODUTIVAS SEM DISSOCIÁ-LOS...

Pela pena de Mário Pedrosa, Käthe Kollwitz nos ensina que tanto o artista quanto o crítico devem atentar para o termo “político”, que não significa a sujeição da arte e da crítica às exigências extra-estéticas do engajamento, muito menos aos imperativos doutrinários da mera ilustração ideológica. Criticar politicamente é opinar sem reservas no horizonte de uma ordem social antagônica e compartimentada. Também aprendemos a conceber o “social” na arte como resultado do poder comunicativo da forma, que ao se destacar e se contrapor à realidade, a submete a uma perspectiva imprevista graças à qual um novo mundo parece ser antevisto no âmago da percepção estética. Deve-se, assim, pensar a arte e o desenvolvimento das forças produtivas sem dissociá-los.

Do momento em que admitimos: 1. que a qualidade estética de uma obra depende imperiosamente do ponto de vista formalmente adotado (como, de resto, artisticamente demonstrado desde o impressionismo integral do Cézanne tardio) e que 2. também a crítica de arte deve adotar um ponto de vista não-eclético, sincero, discriminador e afirmativo, ou seja, uma crítica que não é despida de critério, tampouco indiferente aos valores e à escala de valores (é uma de suas funções tentar estabelecer tal escala), reconhecemos algumas lições legadas por Pedrosa e Kollwitz, com utilidade prática para uso contemporâneo, imediato e coletivo: ódio àqueles que contribuem para a constituição e permanência da situação contra a qual artista e crítico visceralmente se colocavam; amor e fraternidade àqueles que como Pedrosa e Kollwitz padeceram na situação que buscaram expor e extinguir. Ao concorrer *nesses termos* para evidenciar e acirrar a divisão entre homens com pontos de vista irreconciliáveis, Pedrosa e Kollwitz explicitam suas matrizes artísticas e políticas, indissociáveis entre si,

e tornam suas produções modelares: ensinam outros produtores de cultura que deverão, cada qual a seu tempo e modo, diminuir de maneira judiciosa as distâncias entre críticos e artistas exclusivamente produtores e público estritamente consumidor.

Contra todas as formas renovadas do fascismo e contra a repetição da experiência de Auschwitz, o crítico alemão Theodor Adorno escreveu:

“Hoje em dia qualquer pessoa, sem exceção, se sente mal-amada, porque cada um é deficiente na capacidade de amar. A incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz em meio a pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas. O que se chama de “participação oportunista” era antes de mais nada interesse prático: perceber antes de tudo a sua própria vantagem e não dar com a língua nos dentes para não se prejudicar. Esta é uma lei geral do existente”.

A crítica de Mário Pedrosa e obra de Käthe Kollwitz compartilham amor,

que poderíamos definir como o desejo de oferecer algo socialmente útil numa atividade que produz com as capacidades do outro. Isto requer atenção e afeição do outro. Isto sempre se pode obter, mesmo no ambiente profundamente degenerado que nos circunda nesse exato momento e que venceu o nazi-fascismo em suas formas clássicas apenas em termos militares. *Esse amor nos inspira; por ora, sua universalização, contra todas as variações contemporâneas de Auschwitz, ainda é música do futuro.*



Fig. 5: Amor fraternal, Käthe Kollwitz, 1924.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ARANTES, O. (org) *Política das artes - textos escolhidos I*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARANTES, O. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.